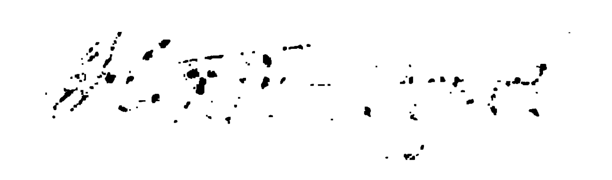
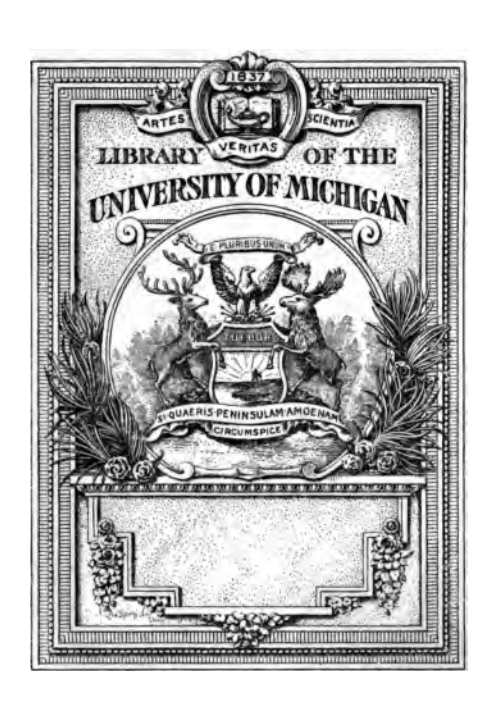
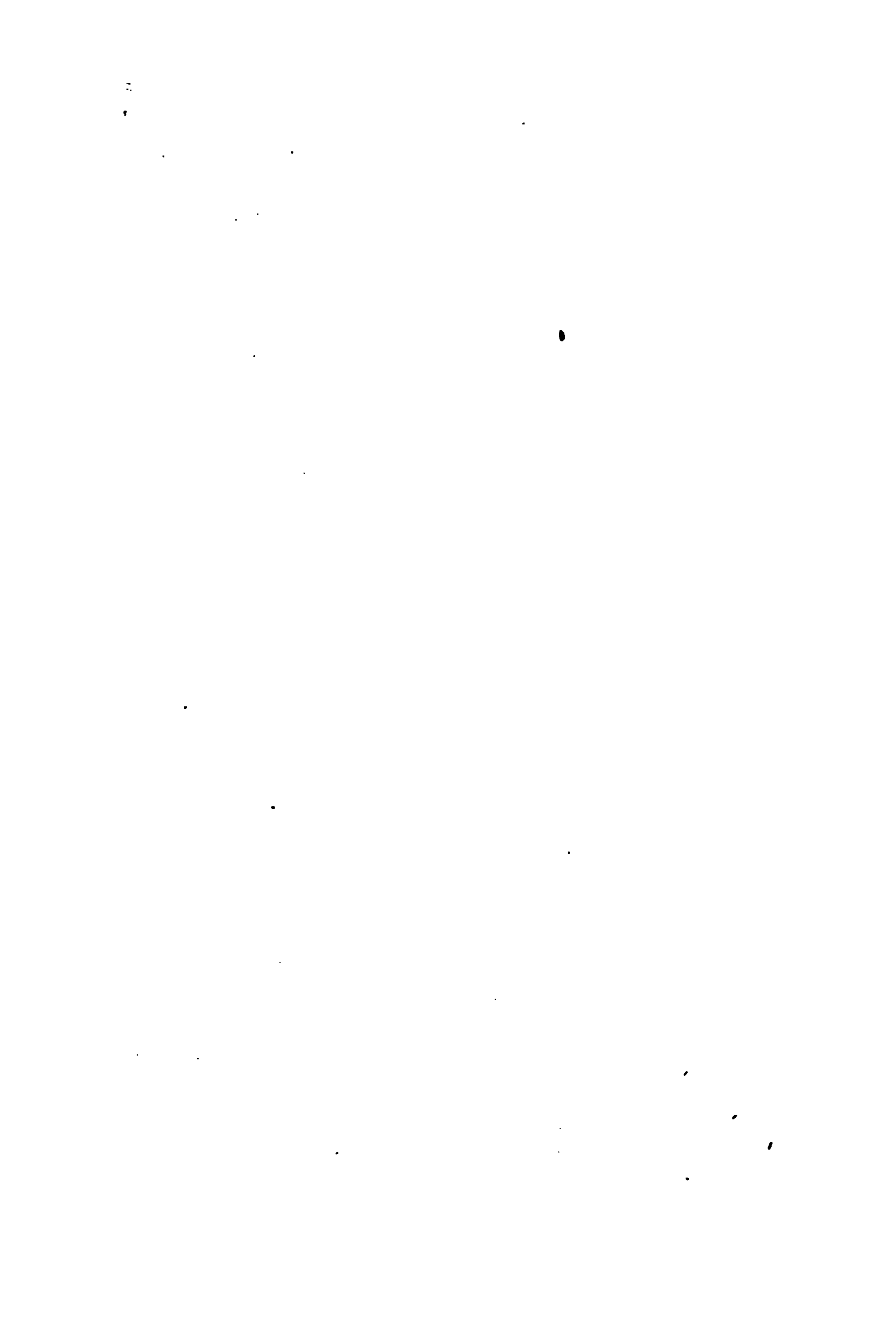


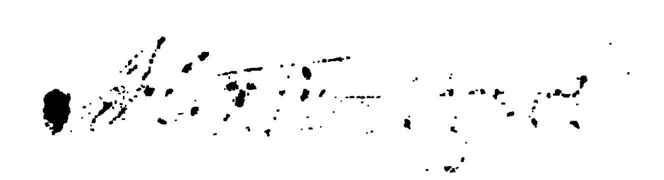


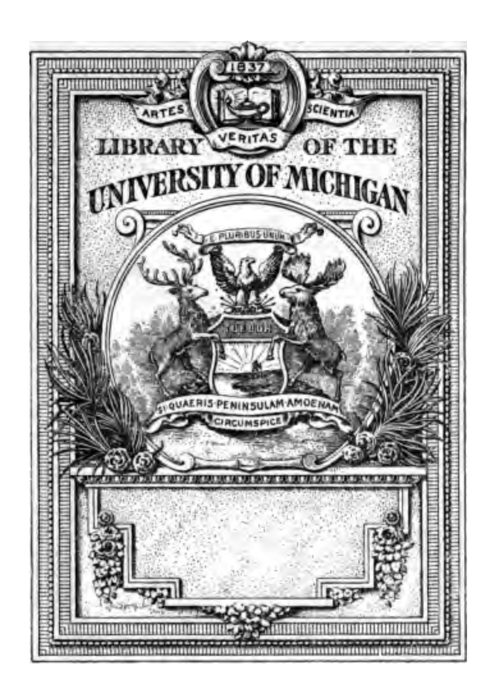

1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



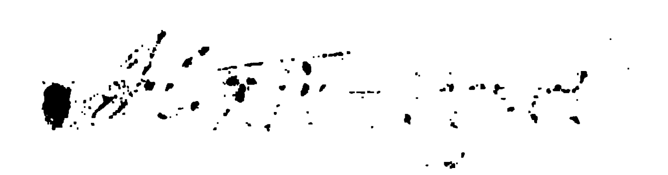




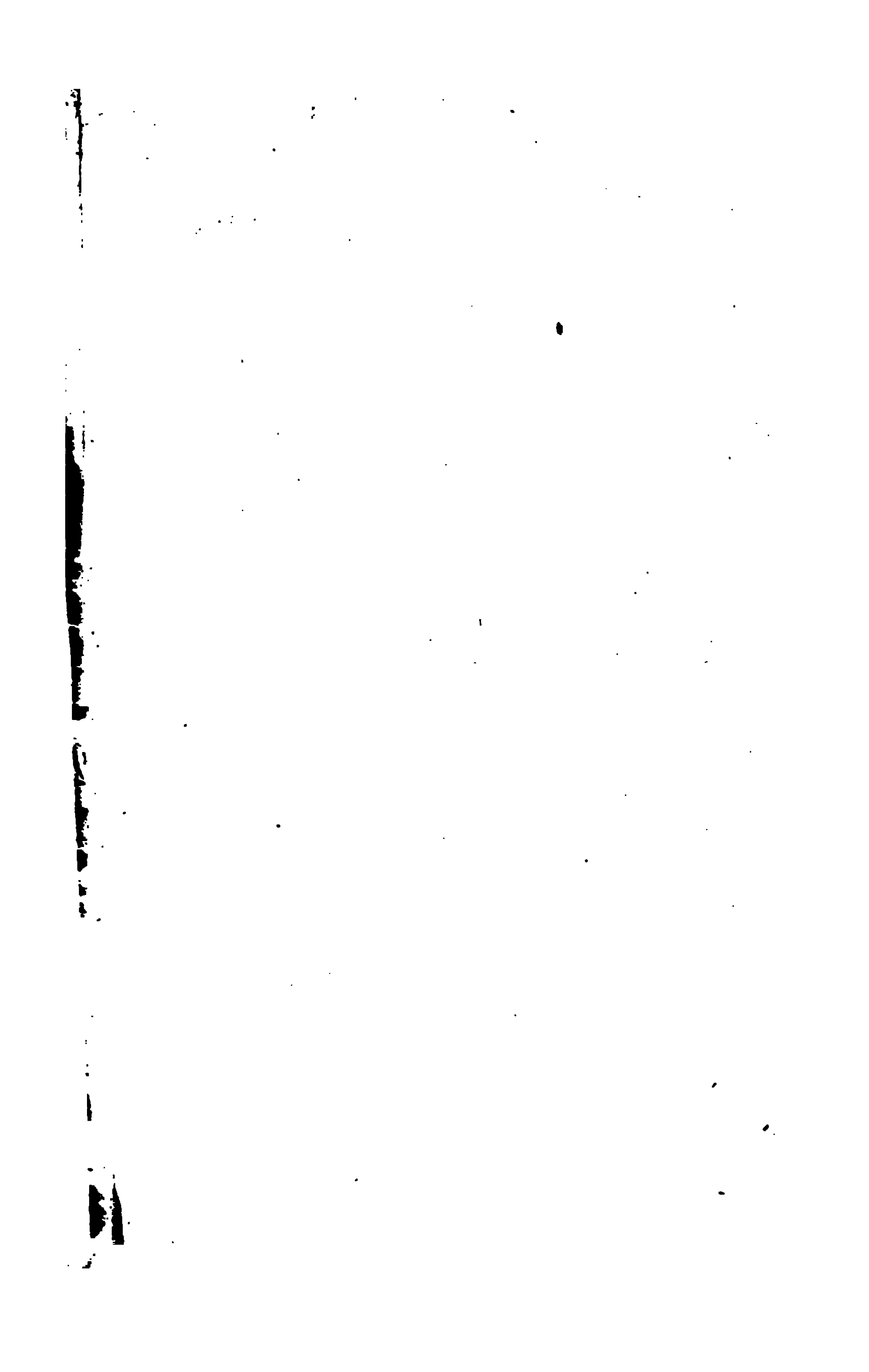












Grundlinien
einer
positiven Philosophie
als
vorläufiger Versuch einer Zurückführung
aller Theile der Philosophie
auf
christliche Principien.

Von
Dr. M. Deutinger.

Fünfter Theil.

Der Kunstlehre zweiter Theil.

Regensburg, 1846.
Verlag von Georg Joseph Manz.

Das Gebiet

der

dichtenden Kunst.

Von

Dr. M. Deutinger.



Regensburg, 1846.
Verlag von Georg Joseph Manz.

Zweiter Theil
der Kunstlehre.

Die Kunst in ihrer innern Einheit mit der Entwicklung der Menschheit.

Die Poesie.

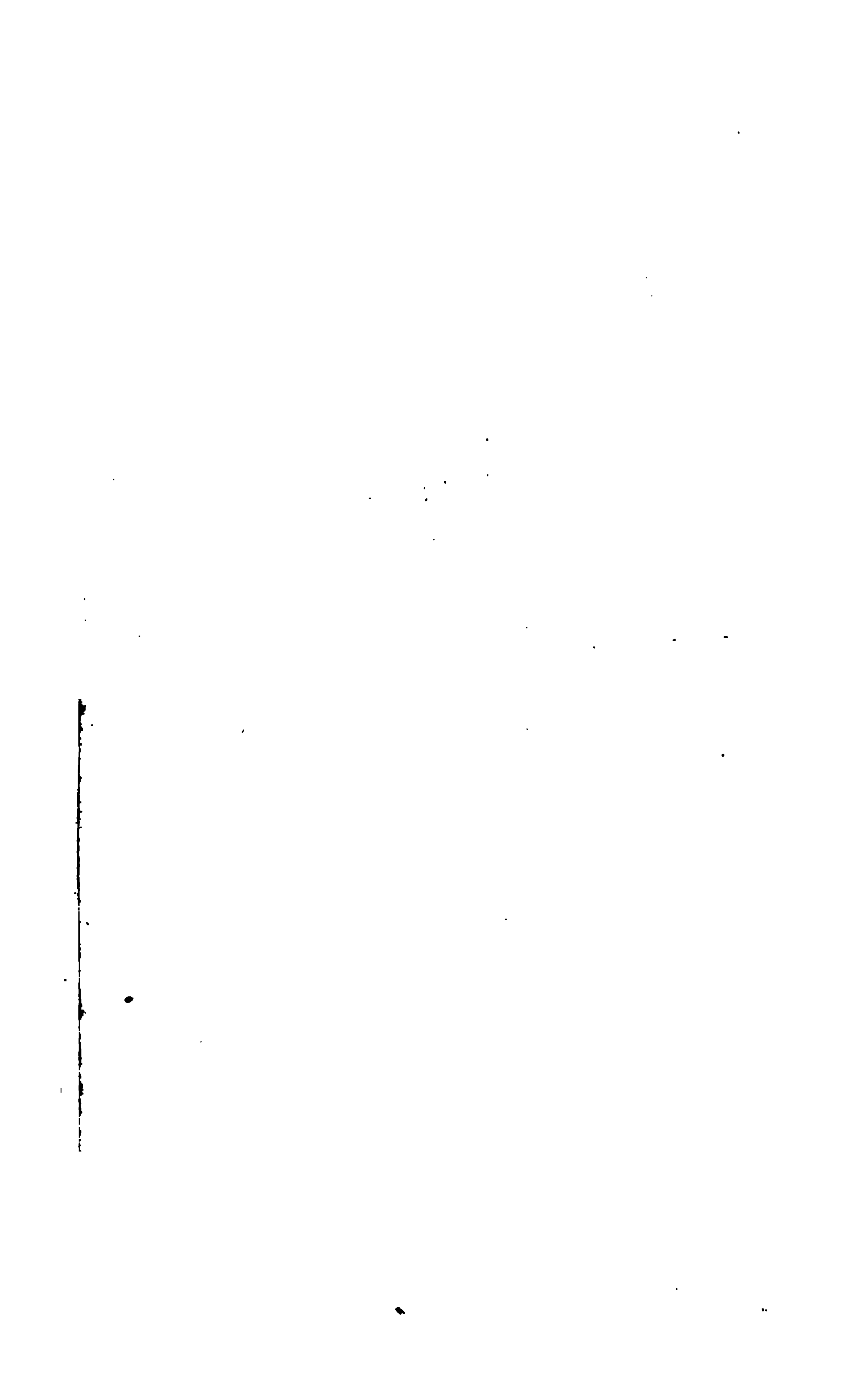
Dritte Abtheilung der Kunstlehre.

Die Einheit der objektiven Formen der Kunst mit ihren allgemeinen Gesetzen in der Poesie.

Erste Abtheilung

der Lehre von dem höchsten Einheitspunkte der Künste in der Poesie.

Die wissenschaftliche Entwicklung der Lehre von der Poesie.



Einleitung.

I. Das Verhältniß der Poesie zu den Faktoren des menschlichen Bewußtseyns.

§. 1. Die Poesie als Blüthe der menschl. Entwicklung aller Zeiten.

Die duftende Blüthe am Baume des Lebens und der Geschichte der Menschheit ist die Poesie. An ihrem Dufte athmet der Geist den Hauch ewiger Erinnerungen, die ihm als die Blumen des Geistes aus allen Ländern entgegenduften, wo er den Spuren des verborgenen Erbtheils der Nationen nachforscht. Die Knospe der geistigen Kraft der einzelnen Menschen, der verschiedenen Nationen und der ganzen Menschheit erschließt sich zur hundertblättrigen Rose des geistigen Wohlgeruchs in der Dichtkunst; der Tag der Menschheit wird von der Nachtigall des Gesanges begrüßt; im Herzen der Menschheit singt die Sehnsucht nach der Sonne des Lebens durch die Nacht der Zeiten. Die geistige Kraft eines Volkes messen wir daher nach der Höhe seiner poetischen Begeisterung. An dem Reichthum seiner Poesie erkennen wir auch den Reichthum seines Geistes. Sie ist das Auge der Menschheit, das alle Blumen der Erde mit verklärtem Glanze zurückstrahlt, in dessen schönem Rahmen die ganze Welt sich spiegelt, und das doch wieder aus dem innern Schatze der Empfindung herausleuchtend mehr gibt, als es empfängt. Die Sprache des Volkes, die sich nicht zur Poesie entfaltet, ist ein dürrer Zweig am großen Baume der Geschichte. Die Literatur, die sich nicht zur Blüthe

der Poesie entfaltet, stirbt in der Knospe. Darum grünt und blüht das Leben, wo der Strom der begeisterten Sprache durch die verdorrten Steppen der Erde wogt. Die Blumen der Schönheit blühen an den Ufern der heiterwallenden Kunst. Das Leben breitet seine Herrlichkeit aus vor der Majestät des waltenden Wortes der Poesie. Ein Leben quillt durch die starre Rinde der Jahrhunderte, und auf grünenden und blühenden Zweigen wiegt sich der singende Geist. Darum dürstet die Zeit nach dem Strome der lebendigen Kunst, wie eine Sandwüste nach befruchtenden Wellen. Die Religion, wo sie den Menschen durchdringt, regt sie ein geheimes Wehen des Geistes auf, und hell tönt das begeisterte Wort von seinen Lippen. Seine Sprache wird Poesie. Aus dem Gottbegeisterten blüht das innere Geheimniß heraus als duftende Blume des Wortes. Darum sagt der Dichter wohl mit Recht:

„Wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt,
Ist ein Barbar, er sei nun, wer er sei."

§. 2. Die nationale Höhe der Entwicklung in der poetischen Literatur eines Volkes.

Was der Dichter ausgesprochen, ist das Gefühl der Menschheit in jedem Zeitalter gewesen, und ist es mit Recht gewesen; denn nur dann kann man sich des Lebens rühmen und freuen, und des innern Schatzes im Herzen vollkommen gewiß seyn, wenn er sich auch nach Außen zu offenbaren vermag. Die Sonne scheint, wenn sie leuchtet, und mit ihrem Glanze den Tag bringt. Armes Volk! Trauriges Land! dem keine Sonne je geschienen, dem kein Licht die trüben Nächte erleuchtet! Je unempfindlicher oder unempfänglicher die Menschheit, die Nation oder der einzelne Mensch gegen die Macht des Wortes in den dichterischen Formen der unalternden Schönheit wird, um so träger, gefühl- und geistloser wird das Leben. Wann aber steht ein Volk im Höhepunkt der feurigsten Begeisterung? dann, wenn es der Offenbarung eines innern Lebens mit zurückgehaltenem Odem lauscht, wenn es glüht im freudigen Zurufe für die Stimme des Geistes, die ihm die höhern unsterblichen Geheimnisse des Glaubens und der Liebe ver-

kündet, wenn es das Interesse des Tages vergißt über der Sehnsucht nach dem Anhören höherer Wahrheiten. Solche Zeiten, solche Völker zeigt die Geschichte. Ein Blick auf Griechenland und Persien zeigt uns Nationen auf der Höhe poetischer Begeisterung, wo die Kraft des Wortes, die Macht der geistigen Schönheit bis zum letzten Sohne des Volkes fortwirkten, und die Gesänge der Dichter von Mund zu Mund wiederhallten; wo der Dichter schwebte über den Städten und Pallästen, und keine höhere Ehre galt, als der Ruhm der Begeisterung des Wortes. Was soll man aber von einer Zeit sagen, die in Parteikämpfen ihre ganze Kraft verzehrt, die für die Geschichte des Lebens kein Gehör hat, und vor denen, die davon Zeugniß geben, die Ohren verstopft, die in bedeutungslosen Formeln oder bannalen Phrasen den Sinn des Wortes wie in einen Mörser zerstampft, und überall Staub aufregt, um ihn jedem in die Augen zu streuen, und deren Blick sich fast nie zur Tiefe und zur allgemeinen, universellen oder katholischen Wahrheit erhebt. Was man auch sagen mag: das Wort verhallt im Lärm der zanksüchtigen Parteien, von denen jede nur schmähen, keine aber die Fragen des Streites bis zum letzten Grunde durchforschen will. Wozu all dieß Wortgezänke, wenn man den Angstruf des menschlichen Elends doch nicht vernehmen will? Alle Stimmen wollen gehört werden, und die innere Stimme einer entsetzlichen Beängstigung der Zeit, die der Verzweiflung oder der gänzlichen Stupidität sich in die Arme wirft, um nur dem nagenden Zweifel zu entgehen, nur diese will man nicht hören. Die Natur des Menschen, seine tiefsten Bedürfnisse schreien auf, wie der verwundete und umzingelte Odysseus, aber kein rettender Heros will Hilfe bringen.

§. 3. Sehnsucht der religiös begeisterten Gesinnung nach dem poetischen Ausdruck.

Wozu haben wir des Glaubens mächtiges Wort, als um die Wunden der Seele zu besprechen, und die tiefe Zerrissenheit der Natur zu heilen? Aber unsere Klugheit hindert uns, weise zu seyn; unsere eingelernten Phrasen und Wortformeln hindern

uns das rettende Wort zu finden, oder wenn es gefunden, seinen Sinn zu verstehen. Schauerlich klingt die Stimme der Tragödie herauf zu uns aus der Vorwelt Tagen, schrecklich rächet sich Kreon's wahnsinnige Staatsklugheit, die die Stimme der Natur und der Götter überhört, um einigen angenommenen Staatsweisheitsphrasen oder Grundsätzen, wie man es heutzutage nennt, Alles zum Opfer zu bringen. Was sich fürchterlich rächte in den Tagen einer von höherer Weisheit unerleuchteten Zeit, das muß zu einem noch verderblichern Ziele führen, wo das allerleuchtende Licht des göttlichen Glaubens uns als Anfang und Ende aller Offenbarung verkündet: et verbum caro factum est. Die Stimme der Offenbarung verläugnen wir daher, eben so sehr wie die Stimme der Natur und der lebendigen Kraft des Geistes, wenn wir nicht hinabsteigen in die Tiefe der eigenen Natur, um ihre Bedürfnisse, ihre Sehnsucht, ihre Angst zu erforschen, und die Größe und Gewißheit der Erlösung zu erkennen. Wie Kreon werden wir nicht blos den Mord am eigenen Hause, nein! am eigenen Herzen begehen, wenn wir immer nur diesem Wortgezänke, diesen Begriffsformeln und rationalen Distinktionen, deren Sinn längst von dem Hunger der Zeiten verschlungen worden, diesen eingelernten nachgebeteten Phrasen und nichtssagenden Bannsprüchen Gehör geben. Die Offenbarung bleibt uns in ihrer Höhe gerade deßwegen verborgen, weil die Natur uns in ihrer Tiefe verschlossen bleibt. Die Zukunft ist uns ein versiegeltes Buch, und die Vergangenheit ein verschlossener Brunnen, darum ist die Gegenwart unfruchtbar und trostlos. Was die sinnenden Kräfte der Mystik errungen, davon wissen unsere Morallehrer nichts mehr, und der Brunnen, den ihnen Jakob gegraben, ist ihnen zu tief. Wenn wir aber rückwärts gehen statt vorwärts, wenn wir wieder verlieren, was unsere Ahnen schon besessen: wie kann uns das Erbtheil Gottes verbleiben? Muß nicht die heilige Lade des Bundes von uns genommen, und einem andern Geschlechte gegeben werden, wenn wir so übel ihrer hüten? Wie die Pfaffen Baals verwundet sich die Zeit, und hüpft um den Altar, aber da ist weder Regen noch Fruchtbarkeit. Wer aber sich müht, hinabzusteigen in

die Tiefe der menschlichen Natur, und den Stein vom Brunnen zu heben, den neidische Hirten darübergewälzt, den lästert die Unklugheit als einen Gottesläugner, und verdächtigt sein Thun als das eines Wahnsinnigen. Haben wir selbst es nicht gefunden, ein anderer vermag es noch weniger; so lautet der kurze Urtheilsspruch, und damit soll es sein Bewenden haben; wer dagegen redet, gilt für einen unruhigen Neuerer, für einen Revolutionär. Und doch gibt es auch eine Revolution der entgegengesetzten Art, die Revolution des Judenthums, das sich sträubt, von dem Alten zu lassen, um es als Neues wieder zu erhalten. Wenn die Alten das Ihrige gethan, um der Aufgabe ihrer Zeit zu genügen, so haben sie uns die Pflicht hinterlassen, in unserer Zeit ein Gleiches zu leisten, und nicht ihre Mühe zum Faulbett unserer Kleingläubigkeit zu machen. Von dem Prinzip des Christenthums geleitet darf man es wohl wagen, bis in die Tiefe des Schachtes sich hinab zu lassen, den die Geschichte in den Berg der Zeiten geschlagen. Glück auf! ist der freundliche Gruß, den wir bei dieser Fahrt einander zurufen mögen.

II. Das allgemeine Verhältniß der Poesie zur Entwicklung der Kunst.

1. Verhältnisse des Inhalts.

§. 4. Nothwendiges Verhältniß der Poesie zur menschlichen Natur.

Wollen wir hinabsteigen in die Tiefe der Menschennatur, so müssen wir vor Allem mit jenen Urkräften uns vertraut machen, in denen des Menschen Wesen sich aufschließen muß. Nicht einzelne Menschen muß man kennen und ihre zufälligen Bedürfnisse, sondern das Bedürfniß der Menschheit. Es sind aber Gedanke und Kunst, welche uns zunächst als wesentlich unmittelbare Kräfte des Menschen begegnen. Beide sind ein unveräußerliches Erbtheil der Menschheit. In beiden strömt die Quelle des unsterblichen Geistes in der Geschichte. Zuerst muß der geistige Strom, der in Kunst und Wissenschaft durch die Geschichte flutet, bis an seine Quellen bekannt seyn, ehe es uns gelingen kann, über den Weg der Geschichte eine giltige Zeugschaft abzulegen. In beiden

ist der Fortschritt durch ein nothwendiges Gesetz bedingt, und die Freiheit der Bewegung an ihrer nothwendigen Grenze meßbar. Von dem Fortschritte des Wissens und Könnens läßt sich daher eine sichere und genaue Rechenschaft ablegen. Jeder Schritt der Menschheit auf diesen Bahnen zurückgelegt ist schon zum Voraus in dem nothwendigen Gesetze der menschlichen Kräfte verzeichnet. In diesen beiden Formen des geistigen Lebens und der geschichtlichen Bewegung läßt sich daher der Fortschritt und die Entwicklung der Menschheit am klarsten und sichersten erkennen. Aus der Vereinigung der bewußten Freiheit und der bildenden Kraft des Menschen geht dann von selbst die Welt-Geschichte hervor. Die Geschichte in diesem Sinne muß uns Aufschluß geben über den moralischen Sinn der Weltbegebenheiten. Alle Moral ist Fortschritt zum Vollkommenen durch die Unterwerfung der Aeußerlichkeit mittels der bildenden Kraft unter die Freiheit des Willens. Die wahre Freiheit besteht in der zweckmäßigen Benützung der geschöpflichen Welt zum Zwecke eines übernatürlichen Principes, das mit der Liebe ergriffen wird. Ohne Kraft der Ueberwindung der Aeußerlichkeit gibt es daher eben so wenig eine Freiheit, als ohne Bewußtseyn der Verhältnisse, die jenem Zwecke der Freiheit untergeordnet werden müssen. Die rechten Mittel zum höchsten Zwecke gebrauchen zu können, das macht den Menschen in der Menschheit groß und frei.

§. 5. Verhältniß der Poesie zur Geschichte der Menschheit.

Die Zeit ist den Menschen gegeben, im Bewußtseyn des Verhältnisses zu der Außenwelt, und in der Kraft, diese zu überwinden, immer weiter vorwärts zu bringen, und darum die geschöpfliche Natur immer mehr mit der Freiheit des Glaubens und der Liebe zu durchdringen. Die Führungen Gottes in der Geschichte der Menschheit werden uns um so verständlicher, je tiefer wir die Geschichte der natürlichen Entwicklung des Menschengeschlechtes in den beiden, der moralischen Freiheit vorausgehenden natürlichen Grundlagen der Freiheit, in Kunst und Wissenschaft begriffen haben. Hier in der Geschichte der Kunst lernen wir den Fortschritt

des Geistes innerhalb bestimmter Schranken des Naturgesetzes kennen. Hier ist also auch ein Standpunkt der Consequenz gegeben, der uns über die Willkühr oder Geistlosigkeit historischer Compilationen hinüberhebt. Jede Geschichte, die nicht ein nothwendiges Criterium ihres wesentlichen Fortschrittes anzugeben vermag, entbehrt der wissenschaftlichen und allgemein befriedigenden Gründlichkeit. Alle Freiheit der Geschichte muß mit dem Maaße der zeitlichen Nothwendigkeit meßbar seyn, weil sie dann nur Zeitgeschichte, also Entwicklung von einem bestimmten Anfang zu einem bestimmten Ende, Entwicklung der Freiheit auf einer nothwendigen Grundlage seyn kann. Mit der Hinweisung auf jene Grundlage kommt erst Sicherheit in den Bau der Begebenheiten. Alles was zeitlich ist, hat nach der einen Seite hin auch eine Nothwendigkeit, zu seyn. Wenn nun die Geschichte blos eine gewisse Anzahl von Begebenheiten zusammenfaßt, und aus diesen eine vorausgesetzte sogenannte historische Wahrheit beweisen will, so fehlt einer solchen Zusammenfassung mit der Unmöglichkeit die Allheit nachzuweisen, auch die Gründlichkeit des ganzen Beweises. Man muß also in der Geschichte daran denken, die Mannigfaltigkeit der Thatsachen dadurch zur Einheit und Allheit zu erheben, daß man sie mit der Nothwendigkeit des Naturprincipes, und mit der persönlichen und göttlichen Einheit des letzten Zieles der Freiheit vergleicht, und das Stückwerk menschlichen Wissens aus den Voraussetzungen aller menschlichen Kräfte ergänzt. Damit man dieß in der Geschichte der Welt vermöge, muß zuerst Klarheit in die Geschichte der Entwicklung jener einzelnen menschlichen Kräfte gebracht werden, auf denen die totale Freiheit des Menschen ruht. Diese Klarheit ist aber gerade in den beiden, die freie Handlung des Menschen bedingenden Kräften des Denkens und Könnens erreichbar, weil hier die Freiheit erst in ihrer allmähligen Loslösung von dem nothwendigen Natur-Grunde, mittels dessen sie wirkt, sich befindet. Ist die Wissenschaft eine Subjektivirung des an sich Objektiven, und die Kunst eine Objektivirung des an sich Subjektiven, so sind beide in dieser Wirkung an den nothwendigen Zusammenhang von Subjekt und Objekt, also an nothwendige

Gesetze gebunden. Dadurch ist ein in sich Seiendes an einem an sich Gesetzten meßbar, und der Fortschritt tritt somit, an bestimmten Gesetzen sich offenbarend entschieden und meßbar hervor. Die Einsicht in die Geschichte des Wissens und der Kunst ist daher zugleich eine Einsicht in die Geschichte der Menschheit. Die der Poesie vorausgehenden Künste haben nun vorherrschend die Gelegenheit dargeboten, die nothwendigen Gesetze des Könnens zu erforschen. Die Poesie selbst aber tritt mehr mit der über den äußern Gesetzen der natürlichen Elemente herrschenden Freiheit in Verbindung, und ist ihrer Natur nach mehr historisch, als die übrigen Künste. Die Poesie ist die höchste Kunst, und darum auch am innigsten mit der Entwicklung der Kräfte der Menschheit verbunden. Die übrigen Künste haben ihren Fortschritt mehr äußerlich in dem dienenden Material geoffenbaret, die Poesie aber hat das Bewußtseyn in dem geistigsten, höchsten Ausdruck seiner selbst, in der Sprache, zum Organ ihrer Bildungen, und setzt darum die Erkenntniß der äußern Gesetze des Könnens und die Nachweisung des historischen Fortschrittes an jenen nothwendigen sichtbaren Formen ihrer Verleiblichung voraus, damit sie in ihrem innersten Verhältnisse zum menschlichen Wesen und zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes begriffen werden kann.

§. 6. Verhältniß der Poesie zu den übrigen Künsten.

In einer Hinsicht steht die Poesie auf gleicher Entwicklungsstufe mit allen übrigen Künsten. Indem in jeder Kunst die Wechselwirkung der relativen Freiheit mit dem dieser Relation entsprechenden Naturgrunde sich offenbart, ist auch die Freiheit der im Menschen mit der Ewigkeit verbundenen persönlichen Kraft sichtbar geworden; allein die Entwicklung dieser Freiheit knüpft sich an natürliche und nothwendige Gesetze, an deren Nothwendigkeit die sich offenbarende Freiheit in ihrer Erhebung über dieselbe in ihrer natürlichen Grundlage in ihrem Fortschritt und Gegensatz mit derselben begriffen werden kann. In dieser gemeinschaftlichen Nothwendigkeit des natürlichen Gesetzes steht die Poesie mit allen übrigen Künsten auf gleichem Grunde der Entwicklung. Dagegen ist

die Poesie darin wieder von allen übrigen Künsten unterschieden, daß sie nicht auf einem außer dem Menschen gegebenen Stoffe, wie die Musik und die Baukunst, und alle zwischen diesen liegenden Künste auferbaut ist, sondern diesen Stoff selbst aus einer Rückwirkung des Geistes auf die sinnliche Anschauung, und aus der Befreiung der sinnlichen Vorstellung von ihrer Aeußerlichkeit im Menschen durch die Einheit und den Mittelpunkt des persönlichen Geistes in der Sprache entnimmt. Die Gesetze ihrer Entwicklung können daher nicht mehr in gleicher Weise, wie bei den übrigen Künsten, aus den nothwendigen Gesetzen des natürlichen Stoffes, der durch die Kunst überwältiget wird, genommen, sondern können nur formal aus den übrigen Künsten in sie übertragen werden. Daher müssen die übrigen Künste in ihrer Entwicklungsgeschichte vor der Poesie vorausgeschickt werden, wenn man es zu einem wahren Verständniß der letztern bringen will. Die Entwicklung des Fortschrittes der übrigen Künste beginnt daher mit dem äußersten und nothwendigsten, meßbarsten Gesetze der Naturerscheinungen, wie es in der Baukunst herrscht, und zeigt eine zunehmende Lösung und Befreiung des der bewältigenden Kraft des künstlerischen Genius unterworfenen Stoffes von dieser Aeußerlichkeit, bis endlich in der Poesie eine vollständige Befreiung von allen äußern Naturgesetzen eintritt, und der Stoff selbst als ein durch vorausgegangene Reaktion des geistig subjektiven Bewußtseyns auf die Außenwelt gebildeter erscheint. In der Poesie tritt die Kunst in eine innigere Einheit einerseits mit der Wissenschaft, andrerseits mit der Geschichte.

2. Sonderheitliches Verhältniß der Poesie zur Kunst hinsichtlich ihres formalen Grundes.

§. 7. Die Sprache als der formale Grund der Poesie.

Die Sprache als Gegenstand der Poesie ist zugleich Ausdruck des Gedankens, und unterliegt in ihren nothwendigen Bildungsgesetzen den Gesetzen des Denkens und der Logik. Die Logik ist die Universalgrammatik aller Sprachen. Nicht die Worte, sondern der Inhalt derselben, die Begriffe müssen auf eine durch ihren

Inhalt bedingte nothwendige Weise mit einander verbunden werden, welches auch immer ihre sonstige Form, ihr äußerliches Bildungsgesetz sei. Mit dem logischen Gesetze der Wortfügung, die in allen Sprachen wesentlich gleich seyn muß, tritt die Freiheit der Sprachbildung selbst wieder in eine entgegengesetzte Bewegung. Wie die Begriffe und ihre Verbindung mit einander auf unabänderlichen für alle Menschen gleichförmigen Gesetzen beruht, so ist dagegen der äußere Gang der Wortbildung jener Gesetzmäßigkeit gegenüber nicht von der Nothwendigkeit der Form in die Freiheit der Bewegung hinausstrebend, sondern er wirkt von der ersten Freiheit der Beleibungs- und Bildungskraft in die Aeußerlichkeit des darstellenden Organes hinein; seine Thätigkeit ist keine wissenschaftliche, sondern eine künstlerische. Von dieser Seite ist das Wort der artikulirte Ton, ein Naturlaut, der in eine bestimmte Beziehung mit der subjektiven Einheit des Sendenden gebracht wird. Während die Musik auch noch in Hinsicht des Tones an sich der Allgemeinheit des Naturgesetzes verfallen ist, gehört die Sprache durch die Artikulation des Tones der freien Richtung des Geistes an, und der Sinn des Wortes ist nicht gerade von dem Naturlaute abhängig, obwohl die Bildung des Wortes am Anfang von ihm seinen Ursprung genommen haben mag. So wie aber das Wort aus der bloßen Natürlichkeit der Empfindung heraus, und in die geistige Bestimmung eintritt, genügt der bloße Laut nicht mehr, sondern es entsteht nothwendig ein Gesetz der Ableitung und Verhältnißbestimmung der Laute durch einander, die sich auf eine freiwillig angenommene Beugung der Worte zu einem subjektiv festgestellten Ausgangspunkte reduziren lassen muß. Der Einfluß der Abgeschlossenheit eines größern oder geringern Kreises von solchen, die unter sich über das gleiche sprachliche Beugungs- und Bildungsgesetz des Wortlautes einig sind, gibt die besondere Sprache in ihrer abgesonderten nationalen Bedeutung. In diesem Sinne ist jedes Wort ein für sich gesondertes Individuum, das mit den übrigen Worten in einer individuell bestimmten Beziehung steht.

§. 8. Die künstlerische Umbildung der Sprache durch die Poesie.

Durch die individuelle Bestimmtheit des Wortes wird die Deutlichkeit des speziellen Verständnisses hervorgebracht. Wenn aber ein sonderheitliches Volk auch einer sonderheitlichen Sprache sich bedient, so kann es sich von der Allgemeinheit des natürlichen und geistigen Ursprunges des Menschengeschlechtes nicht gänzlich lossagen. Die besondere Sprache ist doch nur um das Allgemeine, das nun einmal in seiner Allgemeinheit nicht festgehalten werden kann, in individueller Weise festzuhalten, und an einem für sich bestimmten zu handhaben und anzufassen. Jede Individualität strebt daher wieder zur Allgemeinheit zurück. Die Besonderheit sucht in der Tiefe der Allgemeinheit ihr inneres Verstehen und Bestehen. Jede Sprache, welche sich im Umgang, in der Beziehung der Aeußerlichkeit mit der bloß individuellen Wortbedeutung begnügt, hat auch noch das Bestreben, sich zur Allgemeinheit in der Tiefe des menschlichen Bewußtseyns zu verklären. Dieß wird sie aber nur vermögen, durch die Verbindung der Besonderheit mit dem allgemeinen, höhern und idealen Eigenthum der Menschheit. In der Verbindung der äußern Artikulation mit dem innern artikulirten Sinn kristallisirt die amorphe Gestalt des abgeschlossenen Wortes. Das Wort verliert seine äußere Bestimmtheit nicht in dieser Durchdrungenheit von einem geistigen Inhalt, und wird durchsichtig und klar. Darin hängt dann die einzelne Sprache mit andern Sprachen und mit dem Sprechen selbst wieder zusammen. Die Nationen erkennen ihre gemeinschaftliche Einheit in der durch die Poesie kristallisirten und durchleuchtig gewordenen Sprachbildung. Alle Sprachen haben daher wieder ihren eigenen Fortgang. Das erst gebildete und in seiner Individualität bestimmte Wort gibt nur das Bewußtseyn von der objektiven Grenze der äußern durch es bezeichneten Erscheinung, aber keineswegs die volle Tiefe des Inhaltes, die aus dem Bewußtseyn des innern Zusammenhanges jeder Erscheinung mit dem Wesen hervorgeht. Jede Sprache muß daher zum vollen Verständniß ihres Inhaltes sich in einem allmählichen Fortschritt erst entwickeln. Indem aber

die Individualität der Sprache zur Allgemeinheit der Bedeutung vorwärts strebt, muß eine dritte, beide Gegensätze in sich beschließende Kraft diesen Uebergang vermitteln. Diese Kraft liegt in der von der Tiefe des menschlichen höchsten Inhaltes der Idee ergriffenen Persönlichkeit, die eine individuelle Sprache ergreift, um in derselben die Allgemeinheit und Einheit der innern Anschauung zu vergegenwärtigen. In dieser höhern Einheit wird die Allgemeinheit mit der Individualität zur All-Einheit, zum in sich vollendeten Ganzen werden. Durch die Tiefe einer Persönlichkeit kann die Nationalität zur allgemein menschlichen Wahrheit ergänzt werden, so daß das Einzelne als Bild der Allgemeinheit erscheint, und die, für sich unaussprechliche Allheit in einer Besonderheit Gestalt und begrenzte Form gewinnt.

§. 9. Verhältniß der poetischen Sprachbildung zur philosophischen.

Die Poesie besteht in der Eintragung des durch die Persönlichkeit gefühlten ewig Wahren und natürlich Nothwendigen in die besondere nationale Fähigkeit einer Sprache, oder umgekehrt in dem unmittelbar gebildeten Ausdruck des allgemeinen Wahren durch die Besonderheit der einzelnen Sprache. Damit ist auch der Unterschied und die Einheit des poetischen und philosophischen Gebrauches der Sprache bestimmt. Die Philosophie strebt gleichfalls nach der tiefsten und allgemeinsten Bedeutung des Wortes aber auf dem Wege der Abstraktion; die Poesie strebt darnach auf dem Wege der Produktion; beide begegnen sich in dem nemlichen Princip, aber sie stehen sich entgegen in ihrer Richtung und in ihrem Ausgang. Die Philosophie gibt dem Worte durch die Eintragung des nothwendigen Verbindungsgesetzes der Begriffe eine allgemeine Beziehung; die Poesie gibt der allgemeinen Tiefe der Anschauung durch ein schon gebildetes Wort eine besondere äußere Gestalt. Durch beide wird das Wort in seiner innern Bedeutung erfaßt; nur geht die eine der beiden Bestrebungen von der Individualität zur Allgemeinheit fort, die andere von der Allgemeinheit zur Individualität; die persönliche Thätigkeit des Geistes ist in beiden vermittelnde Kraft. Diese Vermittlung geht

in der Philosophie von der Nothwendigkeit zur Freiheit über; in der Poesie ist ihre Quelle die noch unbewußte Freiheit, die nur als Kraft besteht, und in der Anwendung derselben auf ein Unfreies dieser Freiheit sich erst bewußt wird. Philosophie und Poesie sind sich daher keineswegs so ganz fremd, sondern wie sie am Anfange in der ältesten Poesie Eines waren, so werden sie auch am Ende der Entwicklung menschlicher Kräfte wieder zusammentreffen müssen. Die Erscheinungen der neuesten Zeit geben von beiden Seiten auch bereits die auffallendsten Zeugnisse von einer nicht mehr ferne stehenden Verbindung.

III. Wissenschaftliche Einheit der allgemeinen und besondern Verhältnisse der Poesie zur Kunst und zur allgemein menschlichen Entwicklung.

§. 10. Eintheilung der Lehre von der Poesie.

Die Verbindung von Poesie und Philosophie ist innerlich stets vorhanden, indem nicht blos die Gesetze der Kunst mit den Denkgesetzen parallel laufen, sondern diese Denkgesetze auch in der Poesie wieder als bestimmte Formen der Kunst erscheinen. Was im Denken Gesetz, das ist im Können die Form. So viel es also Denkgesetze gibt, ebenso viel muß es natürliche und wesentliche Formen der Poesie geben. Denn diese Formen sind nichts anders, als das allgemeine natürliche Gesetz, in welchem sich gemäß der Grenze des menschlichen Wesens die nationale Bestimmung der einzelnen Sprachen entwickeln kann. Vor aller einzelnen Bestimmung der poetischen Kunstwerke läßt sich somit schon der Umfang aller poetischen Gestaltungen aus der menschlichen Natur und den allgemeinen Formen ihrer Fähigkeit, das in der Sprache gegebene höhere Bewußtseyn aufzunehmen, bestimmen. Dabei aber wird sogleich ein zweites Element, das diese Möglichkeit einer wirklichen Poesie erfüllen kann, in der Nationalität der einzelnen Sprachbildungen hervortreten. Je nachdem eine Sprache fähig ist, den höhern Anschauungen der menschlichen Persönlichkeit Gestalt zu verleihen, je nachdem werden

ihre besondern Formen von der innern Einheit durchleuchtet werden, und es muß somit jene Allgemeinheit in diesen Fortschritt der einzelnen Gegensätze der nationalen Entwicklungen eingeführt werden, soll anders die Allgemeinheit der möglichen Form eine bestimmte Geltung und Ausführung erreichen. Aus der Wechselwirkung beider Bildungsgesetze treten dann erst die selbstständig entwickelten Kunstwerke der poetischen Produktion hervor, und wo diese beiden Bildungsgesetze sich wirklich einander begegnen, entsteht die bestimmte Poesie in ihrer allgemeinen, nationalen, und einheitlich bestimmten Bedeutung. Die Lehre von der Poesie, die Poetik als letzter Theil der Aesthetik, in dem die Einheit der Kunst mit Wissenschaft und Menschengeschichte am bestimmtesten vermittelt wird, umfaßt daher nothwendig drei Theile.

Der erste Theil muß die aus der menschlichen Natur hervorgehenden allgemein möglichen Formen, in denen jedes Kunstwerk sich aussprechen muß, oder das Nebeneinander aller poetischen Produkte entwickeln.

Der zweite Theil muß die aus dem Verhältnisse der Nationalität zur höchsten Idee des menschlichen Lebens hervorgehende Besonderheit der Sprache mit jener Allgemeinheit der poetischen Formen in Verhältniß bringen, und die sonderheitliche Aufgabe der nationalen und sprachlichen Entwicklung an jener Allgemeinheit in allmähliger fortschreitender Bewegung, das Nacheinander der Poesie zum Bewußtseyn bringen.

Der dritte Theil muß die Verbindung von Allgemeinheit und Besonderheit in der persönlichen Einheit und Tiefe nach den vorausgehenden beiden Gegensätzen entwickeln, und den eigentlichen historischen Gang der Poesie in seinem Verhältniß zu den Gesetzen der Kunst und zu der nationalen Empfänglichkeit des Menschengeschlechtes für die allgemeinen Ideen in seinen regelmäßigen Fortschritten zeigen. Er knüpft an die Persönlichkeit an, und weist in ihr das nothwendige Gesetz und die bestimmte Entwicklungsstufe, das Nebeneinander und Nacheinander im Ineinanderwirken nach, und bestimmt so die Einheit beider in dem bestimmten, persönlichen, historisch gewordenen Werke.

So ist die Entwicklung erstens eine im höhern Sinn räumliche, indem sie das Nebeneinander der möglichen Formen bestimmt, zweitens eine zeitliche, indem sie ihr nothwendiges Nacheinander zeigt, und endlich eine räumlich-zeitliche oder eigentlich historische, indem sie die Freiheit in der Nothwendigkeit durch die Wirklichkeit der vorhandenen Kunstwerke offenbart.

Erster Theil der Poetik.

A. Die allgemeinen Gesetze der Poesie in dem objektiven Nebeneinander der wesentlichen Formen.

a. Entwicklung der nothwendigen poetischen Formen aus dem Verhältniß der Poesie zur Philosophie.

§. 11. Gemeinschaftliches Verhältniß der Poesie und Philosophie zur Sprache.

Indem die Poesie die Sprache zum Organ ihrer Darstellungen macht, trifft sie mit der Philosophie in dem gleichen Ausgangspunkte zusammen. Beide müssen daher, sollen sie auch der äußern Bildung nach sich unterscheiden, da sie zu ihrer Entwicklung des gleichen Organs sich bedienen, im Gebrauche desselben von einander abweichen. Die Bewegung der Kunst ist in der gleichen Sphäre der Wechselwirkung von Freiheit und Nothwendigkeit im Kreise der menschlichen Persönlichkeit der Bewegung des Gedankens gerade entgegengesetzt. Dieser Gegensatz ist in den der Poesie vorausgehenden Kunststufen auch noch an dem von beiden Gegensätzen zu behandelnden Stoffe bemerkbar. In der Poesie aber scheinen beide an demselben Stoffe zusammenzutreffen. Dieses Zusammentreffen wird aber, sobald man die vorausgehenden Kunststufen mit in Betrachtung zieht, sogleich als ein blos scheinbares offenbar. Die Philosophie hat auch alle Reiche der Natur, die der Kunst dienen, zum Gegenstande ihrer Thätigkeit sich gemacht, bei dieser Thätigkeit sich aber jederzeit der Sprache bedient zur Fixirung der Aeußerlichkeit des Stoffes im Gebiete der persönlichen Innerlichkeit. Die Sprache ist der Philosophie

bleibendes und nothwendiges Medium für alle Formen der Erkenntniß. In der Kunst aber ist jede Aeußerlichkeit Sprache geworden. Die schon gebildete Sprache ist daher nicht nothwendiges Mittel der Kunst, sondern das Sprechen durch die Aeußerlichkeit selbst ist ihre Macht. Nicht die gebildete Sprache wird durch die Poesie zum Mittel der Darstellung eines Andern, nemlich der Bestimmung des Begriffes, sondern die Aeußerlichkeit, insoferne sie noch unausgesprochen ist, wird von ihr zum Mittel der Bildung der Sprache gemacht. Die Sprache ist ihr Zweck, nicht Mittel. Die Sprache mit Worten ist dagegen blos der höchste Zweck, aber nicht der einzige und nothwendige, der von der Kunst erreicht werden kann. Daraus erklärt sich der zweifache und entgegengesetzte Einfluß der Philosophie und der Poesie auf die schon gebildete Sprache.

Die Poesie hat Einfluß auf die Bildung der Sprache selbst; die Philosophie übt ihren Einfluß auf die Bestimmung der den Worten zu Grunde liegenden Begriffe. Von Natur aus bildet sich jede Sprache aus der sinnlichen Masse der Vorstellungen, in die irgend ein dunkleres oder helleres Bewußtseyn von idealem und einheitlichem Zusammenhange des Menschen mit dem Unsichtbaren und Ewigen sich eintragen will. Ohne ein solches Bewußtseyn ist die Bildung jeder Sprache überhaupt unmöglich. Die weitere Ausbildung hängt dann zunächst von dem Gebrauche ab. In der auf der Sprache ruhenden Entwicklung der Poesie kann auch das Nacheinander dieses Gebrauches in seinem Zusammenhange erklärt werden. Das bloße Nebeneinander muß aber von der Erklärung des bereits Vorliegenden und Gegenwärtigen ausgehen. Das gegenwärtige Bestehen einer bereits ausgebildeten Sprache muß wenigstens die Möglichkeit der Poesie begreifen lassen.

Daß die Poesie vom Sprechen überhaupt, wie der Umgang es erfordert, sich ziemlich weit unterscheidet, ist an und für sich klar. Wir fordern von der Poesie ein gewisses Gesetz, eine gewisse Gehobenheit und Durchsichtigkeit der Sprache, wie der gemeine Gebrauch sie nicht gibt, um die Sprache der Poesie von der des Umganges zu unterscheiden. Worin diese Unterscheidung

eigentlich liegt, wird die Folge erklären. Vor der Hand ist die Thatsache hinreichend zum Anknüpfungspunkte der Bestimmung jenes Unterschiedes. Allein auch diese Thatsache ist keine zufällige und angenommene oder singuläre, sondern eine allgemeine und nothwendige und darum wissenschaftlich beweiskräftige. Dadurch daß zwei entgegengesetzte Thätigkeiten der menschlichen Persönlichkeit auf die Sprache sich gründen, wird die Nothwendigkeit ihrer unterschiedenen Brauchbarkeit festgestellt. Diese Verschiedenheit findet aber ihre nähere Bestimmung gleichfalls in dem bestimmten Gegensatz des Denkens und Könnens, da wo beide desselben Mediums sich bedienen. Ist schon zum voraus festgestellt, daß die Sprache für den Gedanken Mittel, für die Kunst Zweck der Entwicklung ist, so tritt diese Bestimmung abermals und klarer hervor, wenn man die entgegengesetzte Thätigkeit von Denken und Können zum Ausgangspunkte der Unterscheidung beider nimmt. Wirkt das Denken von Außen nach Innen, so geht die Thätigkeit der Kunst in entgegengesetzter Weise von Innen nach Außen. Beide gründen sich auf die Fähigkeit des Sprechens, aber die Einzelsprache wird durch diese entgegengesetzte Thätigkeit erst ihres vollen Inhaltes und ihres vollen Umfanges sich bewußt. Ohne Philosophie und Poesie bleibt die Sprache unmündig; durch beide geht jede Sprache ihrer Vollendung entgegen. Je mehr eine Sprache dieser doppelten Durchbildung fähig ist, um so höher steht sie im allgemeinen Werthe zur Vollendung der letzten Ausbildung der menschlichen Fähigkeiten. Diese Vollendung aber, wie sie von zwei Seiten her in die Sprache eingetragen wird, so geht sie auch nothwendig einen doppelten Weg, den Weg der poetischen und der philosophischen Entwicklung.

§. 12. Entgegengesetzte Bildungsgesetze der Poesie und Philosophie auf dem gemeinschaftlichen Grund der Sprache.

Die Sprache ist die innigste Vereinigung der Wechselwirkung von Freiheit und Natur. Das Höchste, was der freien Kraft der Persönlichkeit als eigenstes Wesen übrig bleibt, ist das Wort. Diese Wechselwirkung, wie sie aus zwei Gegensätzen im Menschen

hervorbricht, so muß sie auch auf zwei Wegen dem einheitlichen Ziele entgegenwandeln. Der Weg der Philosophie ist die Abstraktion. Das Wort wird der äußern Form durch sie entkleidet, und in seiner reinen Nacktheit, und gewissermaßen in seiner ungebornen Allgemeinheit betrachtet, und dann durch den Vergleich mit seinen nothwendigen Begriffsverwandten in die Geschichte seines Werdens eingeboren. Dagegen nimmt die Poesie das Wort außer seiner Leiblichkeit, und gibt der einen Idee, in der alle Worte schlummern, durch die Glut der Liebe einen Leib, eine Form, damit es erscheinen kann. Die Philosophie strebt durch die Entkleidung des Wortes, durch Abstraktion der Sprache, durch den Begriff zur Idee; die Poesie geht vom idealen, innern, unausgesprochenen Leben aus, und strebt durch die Bekleidung des Lichtes mit Farbe durch das Conkrete zur Sichtbarkeit und Verleiblichung des Wortes. Die Seele des Wortes erhält Leib, und durch den Leib Individualität, und mittels der Individualität Freiheit, Persönlichkeit, Leben in der Poesie; dagegen erhält die Leiblichkeit des Wortes durch die Aufhebung der Besonderheit zuerst Seele, und in der Bestimmung dieser Allgemeinheit durch die Beziehung zu einer höhern Einheit wieder Persönlichkeit in der Philosophie. Der philosophische Begriff bezeichnet den Durchschnittspunkt, in welchem Geist und Leib, Vorstellung und Idee sich treffen. Dagegen ist an die Stelle des philosophischen Begriffes in der Poesie das Bild getreten, welches gleichfalls diesen Durchschnittspunkt bezeichnet, aber in entgegengesetzter Stellung. Die Philosophie bedient sich der Begriffe, die Poesie der Bilder. Der Leib ist Bild des Geistes. Je nachdem eine Sprache Bilder gebraucht, ist sie bildend und poetisch. Die an Bildern und Bildungen reichste Sprache ist auch die am meisten poetische. Der Reichthum wird aber nothwendig von der Beweglichkeit der Bildungen, der Tiefe der Idee, und der Möglichkeit der allgemeinen Uebergänge abhängen. Damit ist zugleich auch das Criterium für diese entgegengesetzten Bildungen auf der Grundlage der Sprache, für die philosophische und poetische nemlich, im Allgemeinen bestimmt.

eigentlich liegt, wird die Folge erklären. Vor der Hand ist die Thatsache hinreichend zum Anknüpfungspunkte der Bestimmung jenes Unterschiedes. Allein auch diese Thatsache ist keine zufällige und angenommene oder singuläre, sondern eine allgemeine und nothwendige und darum wissenschaftlich beweiskräftige. Dadurch daß zwei entgegengesetzte Thätigkeiten der menschlichen Persönlichkeit auf die Sprache sich gründen, wird die Nothwendigkeit ihrer unterschiedenen Brauchbarkeit festgestellt. Diese Verschiedenheit findet aber ihre nähere Bestimmung gleichfalls in dem bestimmten Gegensatz des Denkens und Könnens, da wo beide desselben Mediums sich bedienen. Ist schon zum voraus festgestellt, daß die Sprache für den Gedanken Mittel, für die Kunst Zweck der Entwicklung ist, so tritt diese Bestimmung abermals und klarer hervor, wenn man die entgegengesetzte Thätigkeit von Denken und Können zum Ausgangspunkte der Unterscheidung beider nimmt. Wirkt das Denken von Außen nach Innen, so geht die Thätigkeit der Kunst in entgegengesetzter Weise von Innen nach Außen. Beide gründen sich auf die Fähigkeit des Sprechens, aber die Einzelsprache wird durch diese entgegengesetzte Thätigkeit erst ihres vollen Inhaltes und ihres vollen Umfanges sich bewußt. Ohne Philosophie und Poesie bleibt die Sprache unmündig; durch beide geht jede Sprache ihrer Vollendung entgegen. Je mehr eine Sprache dieser doppelten Durchbildung fähig ist, um so höher steht sie im allgemeinen Werthe zur Vollendung der letzten Ausbildung der menschlichen Fähigkeiten. Diese Vollendung aber, wie sie von zwei Seiten her in die Sprache eingetragen wird, so geht sie auch nothwendig einen doppelten Weg, den Weg der poetischen und der philosophischen Entwicklung.

§. 12. Entgegengesetzte Bildungsgesetze der Poesie und Philosophie auf dem gemeinschaftlichen Grund der Sprache.

Die Sprache ist die innigste Vereinigung der Wechselwirkung von Freiheit und Natur. Das Höchste, was der freien Kraft der Persönlichkeit als eigenstes Wesen übrig bleibt, ist das Wort. *Diese Wechselwirkung*, wie sie aus zwei Gegensätzen im Menschen

hervorbricht, so muß sie auch auf zwei Wegen dem einheitlichen Ziele entgegenwandeln. Der Weg der Philosophie ist die Abstraktion. Das Wort wird der äußern Form durch sie entkleidet, und in seiner reinen Nacktheit, und gewissermaßen in seiner ungebornen Allgemeinheit betrachtet, und dann durch den Vergleich mit seinen nothwendigen Begriffsverwandten in die Geschichte seines Werdens eingeboren. Dagegen nimmt die Poesie das Wort außer seiner Leiblichkeit, und gibt der einen Idee, in der alle Worte schlummern, durch die Glut der Liebe einen Leib, eine Form, damit es erscheinen kann. Die Philosophie strebt durch die Entkleidung des Wortes, durch Abstraktion der Sprache, durch den Begriff zur Idee; die Poesie geht vom idealen, innern, unausgesprochenen Leben aus, und strebt durch die Bekleidung des Lichtes mit Farbe durch das Conkrete zur Sichtbarkeit und Verleiblichung des Wortes. Die Seele des Wortes erhält Leib, und durch den Leib Individualität, und mittels der Individualität Freiheit, Persönlichkeit, Leben in der Poesie; dagegen erhält die Leiblichkeit des Wortes durch die Aufhebung der Besonderheit zuerst Seele, und in der Bestimmung dieser Allgemeinheit durch die Beziehung zu einer höhern Einheit wieder Persönlichkeit in der Philosophie. Der philosophische Begriff bezeichnet den Durchschnittspunkt, in welchem Geist und Leib, Vorstellung und Idee sich treffen. Dagegen ist an die Stelle des philosophischen Begriffes in der Poesie das Bild getreten, welches gleichfalls diesen Durchschnittspunkt bezeichnet, aber in entgegengesetzter Stellung. Die Philosophie bedient sich der Begriffe, die Poesie der Bilder. Der Leib ist Bild des Geistes. Je nachdem eine Sprache Bilder gebraucht, ist sie bildend und poetisch. Die an Bildern und Bildungen reichste Sprache ist auch die am meisten poetische. Der Reichthum wird aber nothwendig von der Beweglichkeit der Bildungen, der Tiefe der Idee, und der Möglichkeit der allgemeinen Uebergänge abhängen. Damit ist zugleich auch das Criterium für diese entgegengesetzten Bildungen auf der Grundlage der Sprache, für die philosophische und poetische nemlich, im Allgemeinen bestimmt.

Für den Begriff ist nothwendig die Consequenz des Denkprozesses, durch den er erzeugt wird, entscheidend; dagegen ist für das Bild ein anderes Gesetz zu suchen. Der Begriff will Wahrheit; das Bild will Schönheit. Der wahre Begriff ist philosophisch richtig; das schöne Bild ist poetisch wahr. Die Consequenz entscheidet dort, die Schönheit hier. Die Schönheit aber wird nach der Fülle des Inhalts, und nach der Einheit und Klarheit der Uebergänge des reichen Inhalts zur sichtbaren Einheit bemessen.

Je reicher und weiter der Umfang, je klarer die Ordnung der vermittelnden Uebergänge, je sichtbarer dadurch die Einheit hervortritt, und je tiefer diese selbst ist, — denn von ihrer Tiefe hängt nothwendig der mögliche Reichthum der Vorstellungen ab — um so schöner ist das Bild. Das poetische Bild ist ein Kristall, der uns durch sich hindurch sehen, und die geraden Beziehungen zu einem offenbar gewordenen, und doch innern und unerreichbaren Einheitspunkte zeigt. Die Poesie kristallisirt die amorphen Steine der Sprache, und die amorphe Bildung des Sprechens. Jedes Wort wird ein Kristall, und die Sprache selbst in der Einheit aller Worte wird dieß gleichfalls, wird ein Edelstein von dem wunderbarsten Glanz, von dem klarsten Feuer und der blendendsten Durchsichtigkeit. Je durchsichtiger die Sprache wird, desto herrlicher glänzt der Edelstein der Poesie in der Krone ihrer königlichen Gewalt. Soll aber die Sprache des Umganges durch die Poesie eine kristallhelle Durchsichtigkeit erhalten, so muß ein Anderes, Inneres, ein Licht, das von irgend woher kömmt, und das durch die Sprache erkannt und gesehen werden soll, durch sie hindurch leuchten. Wie die Kunst überhaupt keinen andern Zweck hat, als den, die unvergeßliche Idee des Zusammenhanges der freien Persönlichkeit mit einem höhern überirdischen Lichte sichtbar zu machen, das an sich dem Menschen Vorschwebende, aber Innerliche, Unsichtbare, Unbegreifliche im Bilde und in der Erscheinung auszusprechen, und bildlich festzuhalten, so hat die Poesie diesen Zweck wieder, aber in höchster Vollkommenheit, Freiheit und Macht. Das Wort ist das freieste, beweglichste, allgemeinste und zugleich persönlich einheitlichste, folglich das höchste mögliche Bild

jenes unbegreiflichen geistigen Zusammenhangs des zeitlichen Lebens mit dem ewigen. Während die Philosophie den Schleier der verborgenen Gottheit zu heben, und von dem konkret Gewordenen die Decke zu nehmen sucht, um zu dem Unsichtbaren vorzudringen, will die Poesie das Unsichtbare mit dem Schleier der Sichtbarkeit umhüllen, um dadurch ein Bild, eine Form des Unsichtbaren zu gewinnen, und das Unsichtbare des Geistes in der Hülle des Wortes zu schauen. Das an sich Unsichtbare, das wir nicht sehen können, wie es an sich ist, wird durch das Bild wie im Spiegel beschaut, wie wir etwa die Sonne betrachten, die im Wasser abgespiegelt wird, weil die Augen das unverwandte Schauen in ihren flammenden Strahl nicht auszuhalten vermögen.

§. 13. Die nothwendigen Entwicklungsformen der Poesie auf diesem subjektiven Grunde.

Geht das Streben der Poesie nach der Verleiblichung des Unsichtbaren mittels des Wortes und der Sprache, so entsteht in diesem Bestreben durch die Besonderheit des dienenden Organes nothwendig eine dreifache Abstufung, eine dreifache Möglichkeit der dichterischen Bildung. Wie ich den Begriff in dreifacher Abstufung des Denkgesetzes ergreifen kann, so wird auch das poetische Bild und die poetische Sprachbildung nach dem Gesetze des Bildens überhaupt in dreifacher Potenzirung ergriffen werden können und müssen. Der Ausgang ist offenbar ein zweifacher in dieser Bildung, der Inhalt und die dem Inhalt entsprechende Leiblichkeit, somit entsteht in der Wechselwirkung beider eine dreifache Stufenreihe. Entweder ist der Inhalt vorherrschend, oder die Form, oder beide finden sich in vollkommener Ausgleichung. In diesem doppelten Verhältnisse tritt das logische Denkgesetz offenbar wieder hervor. Die erste Stufe ist die Möglichkeit der Ausgleichung beider Gegensätze, die zuletzt in eins zusammentreffen müssen; die zweite Stufe ist die Nothwendigkeit, wenn sie im äußern Gesetze, in der äußern Gestalt sich offenbart; die dritte erscheint als reine Wirklichkeit. Der Inhalt, in wiefern er sich überhaupt zu offenbaren sucht, aber der Sprache noch nicht so mächtig ge-

worden ist, daß er sie vollständig in den adäquaten Ausdruck umbilden konnte, gibt die erste Stufe der Poesie, ihre höchste Möglichkeit. Im Gegensatz mit diesem ersten Verhältnisse steht jene poetische Bildung, die das Bildungsgesetz bereits gefunden, und davon absehend, daß diese Bildung aus der Kraft des Inhaltes hervorgegangen ist, mit der bekannt gewordenen Form sich allein begnügt, und poetische Sprachkünste an die Stelle des zuerst ohne jene Kunst herrschenden Inhaltes setzt. Mit der ersten Befähigung der Sprache fängt jede wirkliche Poesie an, mit der letzten hört die poetische Form auf, wirkliche Poesie zu seyn. Zwischen beiden aber liegt die Poesie als Dichtkunst im wirklichen Sinne des Wortes; wo die Innerlichkeit des Bewußtseyns sich in den kunstreichen Formen des Schönen verdichtet hat, und sichtbar geworden ist.

Die erste dieser möglichen Formen, welche Dichtung, aber noch nicht Kunst ist, kann man als Vor- oder Ur-Poesie bezeichnen, wie sie auch jeder wirklichen Poesie voraus geht;

die zweite ist die nothwendig der vollendeten Ausbildung folgende; sie bezeugt den Verfall der Kunst, bildet den Uebergang zur Redekunst und zur Prosa, ist Nachpoesie, gewöhnlich um ihres vorherrschenden Inhaltes willen didaktische Poesie genannt, obwohl sie eben so oft beschreibende und satyrische Poesie wird.

Zwischen beiden als eigentliche Blüthe der Poesie steht die Kunst-Poesie, oder die Dichtkunst im eigentlichen Sinne des Wortes, in der Inhalt und Form in vollständig adäquater Ausgleichung zusammentreffen.

b. Entwicklung der nothwendigen Formen der Poesie aus dem Verhältnisse zur Kunst.

α. Allgemeine Bestimmung dieses Verhältnisses.

§. 14. Unterscheidung der drei bereits entwickelten Formen nach den objektiven Gesetzen der Kunst.

Die angeführten drei Formen der Dichtkunst, wie sie nicht geradezu neben einander liegen, so sind sie auch eigentlich nicht

Kunst im strengern Sinne. Die erste Stufe ist noch nicht bestimmte Kunst-Form, sondern blos der nationale und allgemein menschliche Ausgangspunkt aller Poesie. Die dritte Stufe aber setzt die wahre Kunst als eine bereits vollständig vermittelte voraus, und erscheint nicht mehr als poetische, sondern nur als Uebergangsbildung einer Volkssprache zu andern Zweigen der Literatur. Sie ist nicht nothwendig innerlich, sondern nur äußerlich bedingte Bildungsstufe der Entwicklung menschlicher Kräfte. Während daher die erste Form dem Nacheinander und dem nationalen Gegensatze der Poesie, also dem zweiten Theile der Poetik zugewiesen werden muß, als sonderheitlicher Ursprung der durch die Sprache und Nationalität bedingten Ausfüllung der allgemeinen poetischen Formen, gehört letztere der historischen Entwicklung der Poesie in ihrer letzten von sich selbst abweichenden Stufe der Bildung an.

Die Kunstpoesie oder die Dichtkunst im strengern Sinne des Wortes enthält die volle Ausgleichung der möglichen Erfüllung alles dessen, was der Mensch in Form der Sprache künstlerisch hervorbringen und schaffend aussprechen kann. Diese mittlere Stufe der Poesie ist die eigentliche Kunst, und muß daher nach den allgemeinen Gesetzen der Kunst beurtheilt und verstanden werden. Wenn man die Dichtkunst die höchste Entwicklung der Kunst überhaupt nennen darf und nennen muß, weil sie des höchsten, innerlichsten, freiesten und bildsamsten Stoffes sich erfreut, so ist sie durch diese ihre Bedeutung und Stellung unter den übrigen Künsten keineswegs von dem Gesetze der Kunst frei, sondern nur die höchste Erfüllung dieser Gesetze. Diese Gesetze sind aber, wie der erste Theil der Kunstlehre nachgewiesen, so nothwendig und wesentlich mit dem Begriffe der Kunst selbst verbunden, als die Denkgesetze mit dem Begriff des Gedankens, und ein Urtheil ohne die Kenntniß dieser Gesetze ist in Sachen der Kunst eben so unzuläßig, als im Prozesse des Denkens. Wenn man sich in Sachen des Geschmacks einem unbestimmten weiblichen Gefühle hingibt, so hat man dabei desselben Rechtes sich zu erfreuen, wie im Denken, daß man eine allgemeine und negative Empfänglichkeit für das Schöne besitzen muß, wenn man überhaupt ein rich-

chen muß, so wird er bald genöthigt, den Grund, dieses zu können, in sich selbst zu suchen, und zu fühlen, daß er jene höhere Macht nicht in einem andern äußern Ereigniß hätte suchen können, wenn er nicht in sich selbst die Empfänglichkeit besitzen würde. Anstatt nun in erster Potenz die innere Fähigkeit an der äußern Begebenheit zu erproben, wird er in zweiter Potenz seine Subjektivität zur Objektivität erweitern, sein Gefühl als ein subjektiv menschliches und zugleich als allgemein menschliches hinstellen wollen. Die subjektive Empfindung, wenn sie tief und innig genug ist, vertritt die Stelle der möglichen Empfindung aller Menschen, und offenbart die Höhe und die Tiefe der Natur in ihrem Zusammenhange mit einem Ewigen und an sich Unbegreiflichen, das jedem Einzelnen innerlich sich kund gibt, und das der Mensch auszusprechen versucht als Offenbarung des Gefühls. So entsteht die der epischen entgegengesetzte lyrische Form der Poesie.

Wie aber beide entgegengesetzte Formen zum Bewußtseyn ihrer Verbindung mit einem Höhern und ihres Gegensatzes unter sich gekommen sind, so wird alsbald auch die Wechselwirkung zwischen beiden eintreten. So wie die Objektivität in der Subjektivität erschienen ist, wird auch das Bewußtseyn erwachen, daß die Subjektivität auch in der Objektivität der Begebenheit als mitwirkend gedacht werden müsse, wenn eine solche Begebenheit nicht blos als nothwendig und physisch, sondern auch als frei und übernatürlich erscheinen soll. Nur der Freiheit ist die Mitwirkung mit der leitenden, höhern und unsichtbaren Macht, in deren Hand die Begebenheiten liegen, möglich. Wie der Mensch wirklich empfindet, und selbst empfindet, und dieser Empfindung innerlich und subjektiv gewiß ist, so will er auch der Rückwirkung dieser seiner Empfindung auf die Außenwelt, und der Wirkung der Außenwelt auf die Empfindung gewiß werden. In der durch die Persönlichkeit bestimmten Wechselwirkung des Innern und Aeußern entsteht die Handlung. Sobald die Handlung der Persönlichkeit als Manifestation der durch die Dichtkunst sich offenbaren wollenden höhern Erinnerung des Menschen, als Manifestation der Idee erscheint, ist sie poetisch. So entsteht in der Wechselwirkung von

Epos und Lyrik, und in der persönlichen Ausgleichung derselben die dramatische Poesie, als höchste Befähigung der Kunst, die in dem Bewußtseyn erwachende Freiheit äußerlich darzustellen.

§. 16. Anwendbarkeit der allgemeinen Gesetze der Kunstlehre auf die drei wesentlich unterschiedenen Dichtungsarten.

Mit der Eintheilung der Dichtkunst nach den drei Grundanschauungen der menschlichen Subjektivität ist der Umfang der Dichtkunst vollkommen erschöpft. Etwas anderes kann ein Gedicht offenbar nicht enthalten, als eines dieser Verhältnisse der menschlichen Natur, die in ihrem Ausblick in die Objektivität des innerlichen Lebens ihre eigenen Anschauungsformen als Schranken ihrer Thätigkeit setzen muß. Mit diesen drei Richtungen ist die Möglichkeit poetischer Darstellung umschrieben. Wenn aber gesagt wird, daß aller poetische Inhalt in diese drei Grundrichtungen zerfällt, so ist damit zugleich auch zugegeben, daß nicht jede poetische Bewegung eine dieser Richtungen auch schon vollständig ausfülle. Auch hier ist wieder die genetische Entwicklung das nothwendige Mittelglied zur vollkommenen Ausgleichung zwischen Inhalt und Form.

Alle Formen aber müssen in einem höhern Gesetze der Kunst, das über den einzelnen Kunstformen als letztes Kriterium stehen muß, zusammentreffen; und auch die besondern Gattungen einer Kunst müssen ein äußeres Kriterium ihrer allgemeinen Gültigkeit besitzen, woran das Urtheil der Einzelnen als ein gesetzmäßiges sich erweisen läßt. Was Allen gefällt, hat den Grund seines Gefallens in der Allheit selbst, oder in dem allgemeinen Gesetze der menschlichen Natur. Dieses Gesetz tritt auch unbewußt wie das Denkgesetz in der subjektiven Thätigkeit in Wirkung, jedoch in jedem Einzelnen nur in beschränkter und einseitiger Weise nach dem Zustande seiner individuellen Richtung und Bildung. Soll aber der Geschmack als ein gebildeter, und das Urtheil in der Kunst als ein berechtigtes erscheinen, so kann dieß nur durch den Grund allgemeiner Gesetze geschehen, die jeder anerkennen muß, weil sie aus den nothwendigen Beziehungen der menschlichen Natur zu dem

Gegenstande selbst genommen sind. Für die Poesie überhaupt gilt nun wieder, wie für jede andere Kunst als höchstes Gesetz das Gesetz der Schönheit, das nach der Tiefe der sich offenbarenden Idee, nach dem Reichthum der innerhalb derselben geoffenbarten einzelnen Anschauungen, und der organischen Uebereinstimmung dieser Mannigfaltigkeit mit der Einheit der zu Grunde gelegten idealen Anschauung bemessen werden muß.

An und für sich ist es nun die Dichtkunst, welche diesem Maßstabe gemäß die höchste Stelle unter allen Künsten einnimmt, weil ihr vermöge der Sprache das tiefste Eindringen in die Geheimnisse des geistigen Lebens und Schauens gestattet ist, und sie bis zu jenen Geheimnissen des Menschengeistes vordringt, die durch einen materiellen Stoff durchaus nicht mehr ausgesprochen werden können. Ist aber dieß ihre Macht und ihr Vorzug, so ist es auch ihr Gesetz, und sie muß es als ihr eigentlichstes Gebiet betrachten, das, und nur das darzustellen, was in seiner innersten Geistestiefe einer andern Kunst darzustellen, unmöglich wäre. Dieser eigene Inhalt der Poesie, der in dem innigen Zusammenhang der Sprache mit dem menschlichen Geiste begründet ist, muß nun als allgemeines Kriterium der Dichtkunst überhaupt anerkannt werden, zugleich aber der besondere Inhalt, wie er den gerade aus diesem Zusammenhang sich ergebenden besondern Darstellungsformen der Poesie, oder den besondern Gattungen der Dichtkunst entspricht, nach dieser Eigenthümlichkeit bemessen werden.

Wie nicht jeder Inhalt der Dichtkunst entspricht, so nicht jeder der Dichtkunst angehörige Inhalt jeder Dichtungs**art**. Das Uebertragen eines Stoffes in eine nicht entsprechende Dichtungsart muß nothwendig der formalen Vollendung desselben unübersteigliche Hindernisse in den Weg legen. Zur weitern Bestimmung der poetischen Form gehört sofort auch die Rücksicht auf den bestimmten Inhalt. Diese Berücksichtigung auf den Inhalt wird in der Vergleichung mit den äußern formalen Gesetzen eines Kunstwerks die besondern Gesetze jeder einzelnen Dichtungsart erkennen lassen.

Diese äußern Gesetze der dritten Ordnung des Kunstgesetzes,

dem Gesetze der Wirklichkeit angehörend, fordern von jedem Kunstwerk eine faßbare, deutlich hervortretende Einheit, innerhalb dieser Einheit den Gegensatz, und zwar in vollständiger Gliederung in der Totalität seines Inhalts; so daß in letzter Ordnung die aus dem Gegensatze hervorbrechende höhere Einheit, der Uebergang in die persönliche Tiefe hervortritt, und eine unsichtbare ideale Einheit durch die sichtbare durch Auflösung derselben in ihre Gegensätze klar wird. In diesem Gesetze liegt nun freilich selbst schon wieder eine zweifache Rücksicht, je nachdem die äußere oder innere Einheit des Kunstwerkes in vorherrschende Betrachtung gezogen wird. Die äußere Einheit bildet aber die erste Wirklichkeit der Ausgleichung von Form und Inhalt, und muß daher zum Ausgangspunkte der ersten Bestimmung der dreifachen Form der Dichtungsarten genommen werden, jedoch mit steter Berücksichtigung des nothwendigen Ueberganges zu einer idealen Einheit, deren Forderungen mit der allmäligen Entwicklung des menschlichen Geistes selbst wachsen müssen, so daß das äußerlich einheitliche Gesetz z. B. des griechischen Drama's stets wieder nach der Steigerung der innern Einheit abgeändert werden muß.

Mit der Regel ist somit der Fortschritt keineswegs aufgehoben, sondern er ist nur erkennbar geworden. Die Regel der äußern Form muß aber auch nach dem Inhalt gemessen werden, nicht blos, wie er in der Entwicklung der Idee sich gestaltet, sondern auch, wie er in dem Nebeneinander der Dichtungsarten sich verschieden gestaltet. Nach dieser wechselseitigen Bildung entstehen somit für die verschiedenen Dichtungsarten auch eigene Gesetze, nach denen ihre Form und die Vollkommenheit ihrer Entwicklung bemessen werden kann. Diese Form, die der Dichter durch die Macht des ihn drängenden Inhalts zu bilden innerlich genöthigt wird, muß in dem das gebildete Werk Genießenden zum Bewußtseyn ihrer Nothwendigkeit kommen, wenn sie für den von ihr Ergriffenen lehrreich seyn, und das Bewußtseyn der menschlichen Entwicklung vermitteln und zeigen soll. Damit dieses Bewußtseyn zur klaren Anschauung gedeihe, der Fortschritt der Zeiten und der

durch ihn bedingte Fortgang der idealen Entwicklung des Geistes erkannt, und der unverständigen Willkühr des Gefühls und des blinden Vorurtheils vorgebeugt werde, müssen wir uns in einer Zeit, welche beinahe am Ende aller Kunstentwicklungen steht, und überall wenigstens zwei Glieder des dreigliedrigen Schlußsatzes hinter sich hat, also aus dem schon Gegebenen, in der Vergleichung mit den allgemeinen Gesetzen der geistigen Entwicklung das Fehlende wenigstens im Gedanken zu ergänzen vermag, der Arbeit, die Aristoteles, freilich mit weit geringerer Aussicht einer allgemeinen Gültigkeit, schon unternahm, mit gesteigerten und erhöhten Vorbedingungen wieder unterziehen, und müssen dieß um so mehr, als die Willkühr des subjektiven Meinens in dieser Zeit bis auf einen früher nie gekannten Höhepunkt gestiegen ist. Aus dieser allgemeinen Sprach- und Denkverwirrung kann uns nur die Zurückführung des subjektiven Urtheils auf allgemeine Gesetze, deren Gültigkeit selbst durch die Freiheit und Willkühr jener Meinungen in ihrem Grunde zugegeben ist, erretten. In der Anwendung jener Kunstgesetze hat sich bereits in den vorausgehenden Künsten die Richtigkeit ihrer Bedingungen und Forderungen nachweisen lassen, und sie muß auch in der Dichtkunst in allen Theilen ausführbar seyn.

β. Die Anwendung der ästhetischen Gesetze auf die einzelnen Dichtungsarten.

I. Die epische Poesie.

§. 17. Grundlage der epischen Poesie.

Wenden wir die äußerlichen Gesetze der Kunstform auf die epische, lyrische und dramatische Poesie an, so wird nach Maßgabe des Inhaltes auch das Verhältniß der Form sich ändern. Der Inhalt ist aber bei allen drei Dichtungsarten ein verschiedener.

Die epische Dichtung, die in der Objektivität der Anschauung sich bewegt, muß die Einheit eines ewigen Grundes, eines höhern leitenden Prinzipes mit menschlichen Kräften in einer historischen Begebenheit nachweisen. Ihr Reich ist das der Ge-

schichte, aber nicht der Geschichte schlechthin, sondern der Geschichte, in wie ferne sie im Zusammenhange mit einem göttlichen Grunde, als Offenbarung eines höhern Zusammenhanges der menschlichen Handlungen mit einer übernatürlichen Macht, die über dem Menschlichen schwebt, und es unsichtbar leitet, und zu einem voraus bestimmten einheitlichen Ziele führt, und Einheit, Ordnung und Zusammenhang in die kämpfenden Massen des Menschengewühles bringt, betrachtet wird. Die innere Macht des Epos ist daher das Wunderbare. Ohne die sichtbare Einwirkung einer höhern Macht auf irdische Begebenheiten hört die Geschichte auf, poetischer und epischer Natur zu seyn; sie wird in ihren Grenzen und in reiner Natürlichkeit umschriebenes Schichtwerk zeitlicher Aufeinanderfolge, und der Zusammenhang der Zeit mit dem vorauszudenkenden Grunde der Ewigkeit ist unterbrochen. Dieses Wunderbare des Epos muß aber nicht blos äußerlich eingeflochten, und gewaltsam hinzugefügt werden, sondern den Kern der Begebenheit, seine innere Wahrheit selbst ausmachen. Die bloße Einführung von Geistern und Engeln ohne innere in der Begebenheit selbst liegende Nöthigung macht die Begebenheit noch nicht zu einer wunderbaren, sondern läßt ihre eigene Leerheit nur um so auffallender hervortreten, und stört den Glauben an das Wunderbare, an den Zusammenhang der Zeit mit der Ewigkeit, der Menschheit mit Gott, statt ihn zu heben und zu nähren, und läßt in allem Wunderbaren blos eine willkührliche künstliche Fiktion vermuthen. In der wahren Dichtung darf aber keine Erfindung eintreten, der man es ansieht, daß sie lediglich Erfindung ist. Die Poesie muß als Offenbarung einer die äußere Gestalt von selbst gebietenden Wahrheit erscheinen, und sie hört auf, dieß zu seyn, sobald die Gezwungenheit der dichterischen Mittel hervortritt, und die Stricke, an denen die Wunder aufgezogen werden, sichtbar werden. Daher ist es besser, wie Camoëns in der Lusiade gethan, die Einführung von mythologischen Götternamen, und eine christlich epische Darstellung gleich als eine blos formelle und aufgezwungene zu erklären, als, wie spätere, ohne Grund den Geist der Propheten heraufzubeschwören mit leeren Gaukel-

künsten, um ein an sich erfolgloses, und seinem innersten Wesen nach geschichtlich unbedeutsames Ereigniß durch den Pomp ihrer breiten Erscheinung herauszuputzen, wie dieß in der Tunisias geschehen ist. Die Geschichte aber, die das Wunder zu ihrer Erklärung fordert, weil in ihm der übernatürliche Grund aller menschlichen Begebenheiten, und das ewige Leben in der Zeitentwicklung erscheinen soll, schließt wohl die Unbedeutendheit der Begebenheit aus, dagegen aber den Naturgrund des menschlichen Wesens als die Basis des sich offenbarenden Wunders ein. Wenn daher dem romantischen Epos, wie es in Persien sich entwickelt, nicht gerade Begebenheiten von national historischer Bedeutung zu Grunde liegen, so sind dagegen seine Erzählungen aus dem allgemeinen, wundervollen und unbegreiflichen Grunde der menschlichen Natur, der in alle menschlichen Begebenheiten einen mächtigen und fast allgemeinen Einfluß behauptet, genommen, und also doch von tiefer, allgemein menschlicher Bedeutung. Diese Bedeutsamkeit des epischen Stoffes wird aber durch die Idee, die jeder Poesie zu Grunde liegen muß, und die im Epos als göttliche die menschlichen Begebenheiten leitende Macht sich offenbart, von selbst geboten, und geht aus dem formalen Gesetze der Kunst, das Ausbreitung des Inhalts in seine höchsten Gegensätze bis zur Fortführung zu einer bestimmten anschaulichen Einheit fordert, hervor. Das eigentliche Epos tritt daher erst dann hervor, wenn das Menschliche in seiner selbstthätigen Entwicklung so weit in's Leben getreten ist, daß es, sei es nun idealer, oder natürlicher, oder nationalhistorischer Beschaffenheit, hinreichend ausgebreiteten Stoff zur Darstellung jener innern Einheit darbietet. Die Zeit muß so überreich seyn an eigenen Bildungen, daß sie durch den Reichthum ihrer Erscheinungen die Herbeirufung eines höhern Grundes von selbst fordert. Eine Begebenheit muß daher von welthistorischer Bedeutung seyn, wenn sie zu dieser Höhe der Darstellung sich erschwingen soll. Was nicht als maßgebend für eine ganze unabsehbare Reihe von Entwicklungen, und in diesen wieder bestimmend für die ganze menschliche Entwicklung ist, das hat nicht das Recht und die Kraft, als epischer Stoff der Poesie behandelt zu werden.

§. 18. Die wesentlichen Gegensätze der epischen Dichtungsart.

Die Begebenheit, die dem Epos zu Grunde liegt, darf keinen andern Erklärungsgrund zulassen, als jenen durch die Kunst allein ergreifbaren der Ewigkeit, wenn sie wirklich episch werden soll. Damit aber die also reich begabte, und in ihrer Weise ursprüngliche Geschichte diesen Inhalt mit ihrer Form vereinigen und ausgleichen kann, muß sie diesen Reichthum in seinen höchsten Gegensätzen ergreifen. Das Epos darf daher seinen Stoff nicht in einem äußerlichen, blos zeitlichen Nacheinander einer ab ovo beginnenden chronologischen Ordnung behandeln, sondern muß, wie der Dichter fordert, uns mitten in die Begebenheiten hinein versetzen, und von dieser Mitte aus die Gegensätze bis zu ihrer letzten sichtbaren Ausbreitung an einander fügen, und diese Ausbreitung bis zu dem Punkte fortführen, wo die wirkende und den Gegensatz hervorrufende Kraft ins Unendliche verläuft. Die sich in der Geschichte treffenden und entgegengesetzten Kräfte sind aber die göttliche und menschliche Thätigkeit, die in der allgemeinen menschlichen Natur ihr neutrales Gebiet haben, auf dem sie sich gegenseitig umfangen. Wie aber das Göttliche an sich unfaßbar ist, so muß der Dichter diese Unfaßbarkeit des göttlichen Wesens zwar nicht aufheben, aber bis zur Offenbarung in der erzählten Begebenheit verdichten, so daß wir wenigstens göttliches Walten und Wirken erscheinen sehen; dagegen aber muß die menschliche Kraft, die an sich in ihrer Unfähigkeit und Bedeutungslosigkeit dem Dichter vorliegt, bis zur Fähigkeit, mit jenem göttlichen Walten in Beziehung zu treten, gesteigert und gewissermaßen übermenschlich gemacht werden; so daß das Göttliche als gleichsam menschlich, und das Menschliche als gleichsam göttlich erscheint, und die Herablassung des Göttlichen und die Erhebung des Menschlichen als der Gegensatz des herrschenden Wunderbaren sichtbar wird.

§. 19. Die formale Einheit des epischen Gedichtes.

Während im Epos in gewisser Beziehung ein Uebergang der Gegensätze des göttlichen und menschlichen Wirkens in der Geschichte hervortritt, und dadurch eine innere Einheit des epischen

Inhalts sichtbar werden läßt, muß dieser innern Einheit auch eine äußere entsprechen, und eine formelle Mitte vorhanden seyn, an welche der Dichter die Entwicklung jener Gegensätze in der Zeit anzuknüpfen versteht. Diese einheitliche Mitte ist nun zwar in der Iliade und im Parcival, im Schahname und im Nibelungenlied eine verschiedene durch die Auffassung der Zeit selbst, aus welcher der epische Stoff genommen ist, bedingte, aber allen diesen epischen Kunstformen liegt eine allgemein menschliche Bedeutung, ein wunderbares Zusammentreffen menschlicher Kraft und übermenschlicher Leitung derselben zu Grunde, und alle haben nicht die Jahre der aufeinander folgenden Zeiten, sondern einen andern Verbindungspunkt, um den die Ereignisse, durch welche jenes Zusammentreffen eines natürlichen und übernatürlichen Grundes der Geschichte sichtbar wird, sich zusammenschließen. Es ist diese Einheit in der Iliade eine dreifache, bestimmt durch den gleichen Raum, auf welchem, die kurze Zeit in welcher, und den einen Helden, um welchen die sich drängenden Kämpfe des trojanischen Krieges sich zusammenschaaren. Aber schon in der Odysse ist diese Einheit zerrissen, und in der Aeneide gilt das gleiche Verhältniß einer nur noch dem Helden, der dem Ganzen zum Mittelpunkte dient, dienenden Einheit. Noch weiter wird diese zeitliche Ausbreitung ausgedehnt im Parcival, wo Ahn und Nachkommenschaft mit zur vollständigen Schilderung des Helden hinzugezogen wird, während im Schahname die epische Erzählung eines ganzen Volkes umfangreiche Geschichte behandelt. Bei dieser großen Ausdehnung des iranischen Heldenbuches kann aber doch die Einheit der Geschichte und die Zurückführung aller Gegensätze auf einen klaren, einheitlichen Mittelpunkt nicht verkannt werden. Diese Mitte ist hier nicht ein bestimmter Held. Wenn gleich Rostem als der mit Vorliebe behandelte Held des Schahname hervortritt, und als Mittelpunkt und Sonne des persischen Heldenlebens erscheint, so ist er doch nicht der Einheitspunkt des ganzen Heldenbuches, sondern die einheitliche Mitte wird hier durch die hohe Bestimmung des persischen Volkes, dessen ganze Geschichte als ein Gotteskampf, und nur aus dem Kampf für Licht und Recht erklärbare Entfaltung

des nationalen Lebens erscheint, bezeichnet. Die Begebenheiten erscheinen daher groß oder klein, je nachdem sie zu diesem Mittelpunkte in einer nähern oder entferntern Beziehung stehen. Die Zeit kümmert den Dichter wenig; der ewige Grund ist sein Augenmerk. Daher springt er über große Perioden fast schweigend hinweg; dagegen wird er breit und gewaltig, wo die Wucht dieses Nationalkampfes bedeutsam hervortritt. Es wäre unbillig, das griechische Epos als einziges Muster dieser Dichtungsart geltend zu machen. Das griechische ist eben nur Muster, in wieferne es Original, in wieferne es griechisch ist. Der Einheitspunkt ist vielmehr bei jeder Zeit ein verschiedener, weil das Zusammentreffende des ewigen und zeitlichen Grundes in den Begebenheiten gerade in dem Maße verändert wird, als die Zeit selbst eine andere geworden, aus der das Epos sich gestaltet. Für das Epos tauglich ist aber nicht blos Persien oder Griechenland, sondern jede zeitlich nationale, und jede subjektive oder überzeitliche Begebenheit, in welcher ein göttlicher Einfluß in menschlichen Verhältnissen und zeitlichen Bildungen des Menschengeschlechtes so sichtbar wird, daß in derselben eine Erklärung der menschlichen Natur in ihren wesentlichen Verhältnissen zum höchsten Ziel der Geschichte sich offenbart. Nach der Beschaffenheit dieser irdischen Grundlage, in der das Göttliche als Leitendes und Bedingendes sich offenbaren soll, muß die einigende Mitte der epischen Form bemessen werden. Ein allgemeines Gesetz läßt sich hierin nur in so ferne geben, als eine solche faßbare und nachzuweisende Einheit überhaupt vorhanden seyn muß, und als man sagen kann, daß sie nicht aus der zeitlichen Aufeinanderfolge, sondern aus der ewigen Gegenwart des höhern, die Geschichte von innen heraus leitenden Grundes hervorgehen muß.

II. Die lyrische Poesie.

§. 20. Die allgemeine Grundlage der lyrischen Poesie.

Indem die epische Poesie in ihrer vollendeten Form erscheint, wenn Göttliches und Menschliches in einer äußern Folgenreihe von Begebenheiten sichtbar geworden, und ihre objektive Ideentiefe das dichterische Gemüth begeistert und zur epischen Darstel-

sich sehnende Herz eine äußere Begebenheit mit der ganzen Tiefe des Gemüthes ergreift, und in ihm den Abglanz des innern Himmels in jubelnder begeisterter Bewunderung begrüßt. So entsteht das Jubellied oder Loblied, das, ob es nun als Hymnus oder Dithyrambe oder Ode erscheint, stets nur als Gruß dieser innern Gefühlstiefe an eine äußerliche, göttlich schimmernde Erscheinung gerichtet ist. Es ist der unschuldige, ungetrübte Glaube an die mögliche Einheit der innern Sehnsucht mit dem Leben selbst, sobald dieß aus der Zeit und ihrem leidigen Nacheinander heraus gerissen, und als schimmernde, leuchtende Gegenwart begrüßt wird.

Diesem Loblied gegenüber steht der schroffe Gegensatz des Widerspruches jener innern Gottesflamme mit dem äußern Leben, das in seiner zeitlichen Fesselung des Geistes diesem Gefühle der allmächtigen, wunderthätigen Freiheit den beängstigenden Zwang auflegt. Schmerzhaft wirkt dieser Gegensatz der Aeußerlichkeit auf das innere Leben zurück. Die Klage bricht unaufhaltsam hervor, und lodernd fährt das Feuer der Lyrik heraus, um diesen Gegensatz zu beleuchten, und dadurch von seinem innern Hoffen Zeugniß zu geben. Es ist das Klaglied in allen seinen Gestaltungen, welches als zweite lyrische Form hervortritt.

Aber noch ist jenes Wunder des innern Lebens, das im persönlichen Geiste in der ewig jungen Freiheit thront, nicht erschöpft. Wo Glaube und Hoffnung nicht reichen, da tritt die Liebe lösend und heiligend hervor. Während das Klagelied von der bittern Täuschung ausgeht, die ein äußerliches Leben jenen schönen Träumen des Gemüthes entgegensetzt, kann es nur mit innerer Gewalt durch jenen dunkeln Schleier das Licht der freudigen Hoffnung festhalten. Aber wo die Liebe wohnt, da ist das selbstgeschaffene Reich dem Gefühle mit all seiner unabhängigen Wundermacht geschenkt. Die dritte, höchste Steigerung der lyrischen Form liegt im Liebeslied. Mit diesen dreien ist die rein lyrische Form in allen ihren möglichen Gestalten erschöpft. Nur wo diese rein menschlichen und im Wunder des tiefsten Menschenge-

heimnisses verborgenen Gefühle zum Ausdruck kommen, ist die Form des Gedichtes möglicherweise eine lyrische.

§. 22. Die formale Einheit eines lyrischen Gedichtes.

Wenn auch mit den angeführten Bestimmungen von der Lyrik ausgeschlossen wird, was ihrem eigentlichen Gebiete nicht angehört, so ist das Kennzeichen, das für die lyrische Poesie angegeben wird, doch zu negativ, als daß mit Bestimmtheit ausgesagt werden könnte, wann dieser lyrische Inhalt auch als ein formell gelungener zu bezeichnen ist. Allein auch dieses letztere Merkmal wird sich aus der Anwendung der formalen Gesetze der Kunst mit Bestimmtheit angeben lassen. Weil der allgemeine, und weil gemeinschaftliche, so auch einheitliche Grund aller lyrischen Gegensätze im persönlichen Gefühl gegeben ist, und in der Tiefe dieses Gegensatzes die Macht der Lyrik sich zeigt, muß auch eine äußerliche Einheit Ordnung, Zusammenhang und Harmonie in jene Tiefe des Gegensatzes bringen.

Diese äußere Einheit muß, weil die lyrische Poesie überhaupt im Gegensatze steht mit der epischen, in dem formalen Gegensatz mit der Einheit des epischen Gedichtes gesucht werden. Statt im Nacheinander der Zeit sich auszubreiten, hat das lyrische Gefühl eigentlich gar keine Zeit. Es ist unmittelbar eins und persönlich. Die reine Gegenwart, die von keiner Zeit weiß, ist ihre äußere Ausbreitung, der Augenblick ist ihr formales Maß. Das lyrische Gedicht kann sich nicht über den gegenwärtigen Augenblick hinüber ausdehnen. Nur was ich auf einmal empfinden, und in der Empfindung überschauen kann, gehört zu einer lyrischen Einheit. Zwar können viele Saiten des Gefühls in Einer Einheit zugleich erklingen, aber all diese Saiten müssen in Einen Akkord zusammenklingen, müssen mit einander tönen.

Wenn man daher von einem lyrischen Sprunge in solchen Gedichten redet, so ist damit nichts anders gemeint, als jenes Zusammenhalten der höchsten Steigerung verschiedener Gefühlsbewegungen in einer momentanen Einheit, in welcher alle Zwischenglieder und Mittelstufen übergangen werden müssen, da-

mit nicht die unwillkommene Breite, in der die höchste Steigerung des Gefühls sich nie in die Länge erhalten kann, eintrete, und die Wahrheit und Tiefe der Empfindung zerstöre. Ein Sprung des Gedankens ist aber nicht immer ein Sprung der Empfindung. Das Entgegengesetzteste berührt sich in der persönlichen Einheit des Gefühls; ja in der Tiefe des Gefühls regt das Unscheinbarste durch irgend eine dem vergleichenden Verstande verborgene Aehnlichkeit den Sturm des Herzens auf, und je fühlender das Herz geworden ist, um so fähiger ist es, in dem leisesten Hauche der Zeit die höchsten Beziehungen des Lebens zu finden. Diese Sensibilität, die von dem feinsten Härchen des Schmetterlings der Welt berührt, wie die Sensitiva ihre Blätter in sich selber rollt, ist vorzüglich die Eigenschaft, die den lyrischen Dichter bildet. Der lyrische Sprung ist gerade durch die Tiefe und Augenblicklichkeit des Gefühls bedingt. Wozu der Gedanke eine kaum überschaubare Reihe von Mittelgliedern bedarf, das berührt sich oft im Gefühl. Ist aber die Einheit des Gedankens der logischen Folge zerrissen, so darf dagegen nicht auch die lyrische Folge zerrissen werden. Diese besteht aber in der Einheit der Empfindung, die durch den Augenblick gestaltet wird. Was in dem gleichen Moment zugleich empfunden werden kann, das tritt in der Lyrik nebeneinander hervor, und die Gegensätze sondern und verbinden sich, wie bei dem Epos nach chronologischer Folge, so in der Lyrik nicht nach logischer Folge, sondern nach der gefühlten innern Einheit, die durch die Veranlassung äußerlich, durch das persönliche Gefühl des Dichters innerlich bedingt sind.

III. Die dramatische Poesie.

§. 23. Die Grundlage des Drama.

Mit der lyrischen und mit der epischen Poesie zugleich im Gegensatz steht als drittes Glied des poetischen Inhalts die **dramatische** Poesie beiden gegenüber, und eben darum, weil beide von einander ausschließend, sie auch wieder einschließend oder eigentlich vermittelnd. Während die lyrische Poesie das Wunder des

innern Lebens in der Persönlichkeit enthüllt, und so im Innern des Menschen ein eigenes Reich des heimlichen Lebens entfaltet, dagegen die epische Poesie dieses Reich in der Breite des wirklichen historischen Daseyns findet, wird die dramatische Poesie eine weitere vermittelnde Einheit an die Stelle dieser beiden Gegensätze setzen müssen. Die Epik vollführt sich in dem einen Grunde der Geschichte, der als gemeinschaftlicher eine Reihe von menschlichen Handlungen mit Uebergehung ihres persönlichen Interesses in einer allgemeinen Begebenheit verschlingt. Dagegen erwacht in dem Menschen durch den Schwung der Lyrik das Bewußtseyn der innern Gemüthstiefe jener allgemeinen Begeisterung für einen gemeinschaftlichen Zweck gegenüber, er findet das Unendliche nicht mehr blos außer sich, sondern auch in sich, und die Geschichte gestaltet sich ihm von Seite der Subjektivität nicht blos als eine von einem allgemeinen Zweck getragene, sondern auch wieder als des subjektiven Wollens tragende Kraft, als die Säule, worauf das Gebäude jedes einzelnen Wollens sich stützt. Während nun die epische Poesie jener allgemein tragenden basischen Gewalt der Geschichte nachgeht, springt die dramatische Poesie aus jener Allgemeinheit heraus in die Individualität des persönlichen Wollens und Strebens hinein, und zeigt das entgegengesetzte Gesicht des Geschehens, die nur durch die Persönlichkeit getragene Handlung. Auch die Persönlichkeit bedarf der äußern Objektivität, um die Freiheit an derselben zu erproben. Daher ist ohne Objektivität die menschliche Freiheit als eine wirkliche gar nicht denkbar.

Während die Geschichte als Epos die mögliche Freiheit des menschlichen Willens, die Lyrik die nothwendige innere Freiheit im Gegensatz von der Außenwelt bestätigt, erwacht in der Einheit des innern mit dem äußern Leben die wirkliche Freiheit. Während durch das Epos das Bewußtseyn des Universalzweckes der Menschheit erwacht, regt sich in der Handlung das Bewußtseyn des individuellen Zweckes jeder einzelnen Persönlichkeit. Die Persönlichkeit ist auch ein für sich Vollendetes, Handelndes und darum Unendliches dem Unendlichen gegenüber. Es erregt die Objektivität den Kampf der Subjektivität, und den Ver-

such einer Befreiung von derselben. Das Gefühl wird Leidenschaft, wird Pathos, indem es sich einem andern gegenüber steht, dem es entweder unterliegen oder obsiegen muß, um daran die Unveräußerlichkeit der eigenen Selbstständigkeit zu erproben.

Das Wunder, welches als poetische Gewalt durch Epos und Lyrik schreitet, findet sich daher auch wieder im Drama. Wenn das Drama wesentlich durch die Handlung bezeichnet wird, wie die Lyrik durch das Gefühl, die Epik durch die Begebenheit, so ist darum noch nicht jede Handlung poetisch und dramatisch, sondern nur diejenige, in welcher der unerschöpfliche Schatz des freien Geistes sich enthüllt, und die Unveräußerlichkeit und Ewigkeit des persönlichen Selbstbewußtseyns im Kampfe mit der Objektivität der außer der Persönlichkeit wohnenden Kräfte hervortritt. Die persönliche Kraft darf nicht als blos steriler Eigensinn, als individuelle Hartnäckigkeit hervortreten, wenn sie dramatisch seyn soll. Zum Drama gehört nothwendig das Leiden, das eigentlich Pathetische, das aus dem Gegensatze der tiefsten Innerlichkeit mit den diesem Willen dienenden Mitteln hervorbricht, in denen ein allgemeines Gesetz sich kund gibt, das dem innern Wollen, der Tiefe des Bewußtseyns und der gleichsam göttlichen Kraft des freien Willens mit nothwendigen und unabweisbaren Zwangsgesetzen entgegentritt. Die Begeisterung für eine göttliche unsterbliche Idee muß daher in der Persönlichkeit sich offenbaren, wenn die Handlung einen poetischen Inhalt gewinnen soll. Jeder Mensch handelt; aber nicht jedes Menschen Handlung ist poetisch und dramatisch; jeder fühlt, aber nicht jedes Gefühl ist lyrisch. Zur poetischen Fülle der Handlung gehört nothwendig der unsterbliche, wahrhaft freie Inhalt. Nur der Mensch, der für das Ewige lebt, handelt im höhern Sinne des Wortes. Seine Handlung hat nicht blos eine zufällige, höchst untergeordnete, sondern eine wesentliche, unsterbliche, allgemein menschliche Bedeutung.

In dem persönlichen Wollen und Streben muß sich die innerste, tiefste und allgemeinste Kraft alles menschlichen Wollens regen, dann ist sein Wirken ein tief bedeutsames, ein ideales. Nur mit dem Leiden und mit dem Kampfe dieser Persönlichkeit

kämpft die ganze Menschheit mit. Nicht profane Zwecke, sondern begeisterte Kräfte sollen und müßen sich im Drama vergegenwärtigen. Die Persönlichkeit muß würdig, gewaltig und tief genug erscheinen, um der Objectivität, der Unpersönlichkeit, der Last alles Zwecklosen mit Macht entgegen zu treten.

§. 24. Die Gegensätze der dramatischen Poesie.

Die persönliche Macht des innern Freiheitsgrundes im Menschen in seiner lebendigsten Steigerung gibt dem Drama in allen seinen Gestaltungen die bestimmte höhere einheitliche Grundlage. Mit ihr ist aber auch zugleich die Mannigfaltigkeit, der Reichthum der dramatischen Poesie umschrieben. Die Gegensätze des persönlichen Willens mit dem objektiv geschichtlichen Grunde, die nicht im Augenblick der Empfindung blos innerlich sich erheben, wie in der Lyrik, sondern in die lebendige Gestaltung hinaustreten, erzeugen die Handlung mit all ihren Widersprüchen. Wo aber eine objectiv gewaltige Anforderung, die des Menschen höchste Kraft zum Kampfe aufruft, damit er in ihr seine unveräußerliche persönlich freie Thätigkeit bewähre, und seines höchsten Lebenszweckes, für den er alles Uebrige einsetzt, sich bewußt werde, nicht vorhanden ist; da tritt auch keine Spannung, kein Gegensatz, keine Mannigfaltigkeit kämpfender und ringender Gewalten hervor. Wo kein Gegensatz, da ist keine Freiheit sichtbar, da ist die menschliche Persönlichkeit nicht zur selbstständigen Thätigkeit genöthigt.

Dieser Gegensatz aber, der eine allgemeine Last der Zeit auf die Schultern des selbstständigen Muthes zu wälzen sucht, begegnet einer dreifachen Möglichkeit seiner Offenbarung im Drama. Entweder tritt die Subjectivität in ihrer unerforschten, alles überwindenden Tiefe hervor, und behauptet jeder Objectivität gegenüber seine Freiheit; dann entsteht in diesem großen, gewaltsamen Kampf, in dem das Wunderbare, Ungeheure, Unerträgliche sich auf die einzelne freie Thätigkeit wälzt und von ihr getragen wird, das höchste leidende Pathos, es entsteht die Tragödie.

Dagegen aber kann auch das Bedeutende und Große der unbedeutenden subjectiven Kraft begegnen, und es entsteht die jämmer-

lichste, traurigste Ironie der geistigen Größe. Es offenbart sich die subjective Ohnmacht des von Geist und Willensstärke entblößten Menschen. Die Erhabenheit des Gegenstandes in kleinen Seelen sich spiegelnd, gibt ein Zerrbild des Großen und Wunderbaren, und weckt eben dadurch die Sehnsucht nach der Größe, nach den wunderbaren Kräften in edlen Herzen, damit die Ehre der Persönlichkeit, die moralische Würde des Menschen gerettet werde. Der Mangel des Wunderbaren, das Dasein des Alltäglichen weckt die Sehnsucht nach dem Wunder. Dieses ist die Meinung der den Tragödien gegenüberstehenden Satyrspiele, der Comödie oder des Lustspiels, das seiner subjectiven Wirkung nach ein Trauerspiel genannt werden müßte. Daher ist nicht überall, wo es trivial zugeht, das Lustspiel vorhanden, sondern nur da, wo die Aufgabe des höchsten Willens gesetzt, und keine Kraft vorhanden ist, diese zu lösen, und die Fragen der aus der Ewigkeit in die Zeit erklingenden Worte der allgemeinen Bestimmung keinen Widerhall mehr finden in der Brust eines trivial gewordenen Geschlechtes. Der herbe Spott ist Gegenstand des eigentlichen Lustspieles. Die Schwäche der Menschen wird belacht, die einem höhern Berufe zu folgen unfähig geworden sind.

Zwischen beiden ist aber noch eine dritte ausgleichende Stufe möglich, wie zwischen Loblied und Klaglied in der lyrischen Poesie, nemlich die Thatkraft der Liebe, jene Einheit des Herzens mit dem Leben, die der Freiheit sich freut, und aus jedem Verhältnisse handelnd und strebend sein Nest sich baut, in dem der gefiederte Geist der Liebe auf Erden wohnen mag, der, wenn man ihm die ganze Welt entzieht, singend und heiter sich zum Himmel schwingt, und nichts bedarf, als sich selbst, und allein durch die begeisterte, opfernde, aber ohne Einfluß auf das sich sträubende Leben dahin flatternde Liebe des Lebens werth geworden ist. Diese dritte Gattung des Drama's müßte man um seiner geringen pathetischen objectiven und seiner mehr spielenden Freiheit der Subjectivität willen das Schauspiel nennen, obwohl dem persönlichen Sinne nach eigentlich die Lust, die frohe Heiterkeit des untrübbaren innern Schatzes, der Liebe und Freiheit sein eigenstes Feld ist, wogegen

jener tiefeinschneidende ironische Spott des Satyrspieles den tiefsten Schmerz über die mögliche Nichtswürdigkeit des Menschen einer hohen Bestimmung gegenüber, worin der Mensch, wie einst Rinald im Spiegel des Weisen sein Zerrbild schaut, besser Schauspiel genannt werden dürfte.

Die erste Gestalt des Dramas, die Tragödie, weckt die Bewunderung der persönlichen Kraft. Auch wo sie unterliegt, können wir sie nicht beklagen, sondern wünschen uns an ihre Stelle. Zweifeln wir auch an unserer Macht, das thun und tragen zu können, was die Handlung des Dramas heischt, so möchten wir es doch, und wünschen an der Stelle jener mächtigen Willensstärke gewesen zu seyn. Das Satyrspiel aber zeigt mit keckem Finger, auf diese unsere Ohnmacht, und verspottet sie. Es offenbart die tiefe Kluft, die zwischen der hohen Bestimmung des Menschen und seiner geistigen Dürftigkeit sich aufgerissen, die schreckliche Klage über die Ohnmacht des Menschen seinem erhabenen Ziele gegenüber tritt uns störend und mahnend entgegen. Es ist die dem Klaglied entsprechende Seite des Drama. Dagegen ist jenes scherzende Spiel der Freiheit, dem sich das große Geschick nicht auf die Schultern gelegt, das es nach ungeheuern Kämpfen zur Behauptung seiner Selbstständigkeit überschreiten muß, ein feierndes Liebespiel der Freiheit, dem es gegönnt ist, durch die Gestaltungen einer frohen Laune das Pathos des Schicksals zu ersetzen, und die Handlung, an der sich die Freiheit erproben soll, im frohen Uebermuthe zu haschen. Es ist der jenen doppelten Gegensatz versöhnende Einklang, wo das Wunder nicht im Ungeheuern des Geschickes und der Kleinheit des Menschen, noch in der unendlichen Größe der Seele dem großen Drange des Lebens gegenüber, sondern in gleichgemessener Wechselwirkung beider sich findet.

Aber auch hier muß die trockene, unfruchtbare und ideenleere Alltäglichkeit vermieden seyn. Nicht ein froher Hochzeitschmaus kann dieses Mittelglied zwischen Tragödie und Satyrspiel als vollgiltiges Ende beschließen. Ist doch etwas so rein bürgerlich Prosaisches, etwas so rein Plattes in einem solchen heirathen und sich heirathen lassen, daß nur durch die romantische Steigerung

des Liebesdranges, in dem nicht blos Mann und Weib nach dem regelmäßigen Gang der Natur sich finden, sondern der geschlechtliche Gegensatz in seelischer Tiefe und persönlicher Kraft durch ein persönlich hochbegabtes Streben getragen in seiner allgemein menschlichen Bedeutung des sich nach Außen offenbarenden Seelenlebens dieser Plattheit abgeholfen werden kann. Wenn nicht ein ganzes Leben, Wollen und Streben im Kampfe um den Besitz irgend eines geliebten Gegenstandes sich geistig koncentrirt, so ist die Handlung gar nicht poetisch, gar nicht dramatisch. Dieses romantische Liebeswerben hat nur in soferne dramatischen Inhalt, als es der einfachste Funke der persönlichen freien Kraft, die in einem seelischen Liebesdrange sich kund gibt, seyn kann. Dann aber ist diese persönliche Regung blos ein Spiegel der an das Persönliche sich knüpfenden Liebesregung überhaupt, gibt die erste freie Spannung der persönlichen Kraft, und ist poetisch, in wie ferne die unergründliche Tiefe der Persönlichkeit darin auftaucht.

§. 25. Die formale Einheit eines dramatischen Kunstwerks.

Die dem Inhalte in seiner wirklichen Entfaltung entsprechenden Gegensätze der dramatischen Poesie haben, in so ferne sie alle dramatisch sind, auch wieder eine formelle Einheit, die allen gemeinschaftlich seyn muß, und durch die das dramatische Gedicht überhaupt und abgesehen von seinem besondern Inhalt von der lyrischen und epischen Poesie sich unterscheidet. Was dialogisch, gesprächsweise abgefaßt ist, wie z. B. das Buch Job, oder die platonischen Dialoge; was in Wechselgesängen sich bewegt, wie das hohe Lied oder manche Idyllen, ist darum noch nicht dramatisch, weil mehrere Personen sprechend darin auftreten. Das Gespräch, das freilich nothwendig zum Drama als wesentlicher Ausdruck der innern, die Handlung hervorrufenden Leidenschaften gehört, ist doch nur in so ferne dramatisch, als es gerade unmittelbarer Ausdruck der persönlich aufgeregten Leidenschaft, nicht der allgemein menschlichen Empfindung, sondern des durch äußere Verhältnisse besonders bewegten Gefühles ist, das mit dem Willen und Charakter der Persönlichkeiten, die als Träger der Handlung erscheinen, in wesentlicher Beziehung steht.

Die Einheit des dramatischen Gedichtes besteht wesentlich in der Einheit der Handlung, diese Handlung mag nun von der gleichen oder ungleichen Denkweise einer oder mehrerer Personen getragen werden. Das, was man Einheit des Charakters nennen kann, gehört nur in so weit zur formalen Einheit des Drama, als die persönliche Willensthätigkeit die Wirklichkeit der Handlung erzeugen muß. Eine solche kann aber auch wohl aus der Inkonsequenz oder auch aus der moralischen Schwäche der handelnden Personen hervorgehen. In Shakespeare's Hamlet ist gerade das Gegentheil von dem, was man gewöhnlich Chararkter, Stärke des Willens in Ausführung des gewollten Zweckes nennt, nemlich die moralische Unentschlossenheit der handelnden Hauptperson das Tragische am ganzen Drama, ohne daß man darum den Dichter eines Fehlers gegen das Gesetz der dramatischen Poesie zeihen könnte. Die Handlung bewegt sich vielmehr in tiefer Aufregung des persönlichen Wollens durch eine bestimmt ausgesprochene Aufforderung zu einem voraussichtlichen Ziele, das gerade um des Gegensatzes willen, mit dem diese Person dieser Stimmung entgegen tritt, hochtragisch wird.

Ebenso ist nicht nothwendig eine einzige Person Hauptträger der Handlung. Die Einheit der Handlung kann vielmehr gerade aus dem Gegensatze zweier Persönlichkeiten hervorgehen, die in demselben Akte zusammentreffen. Maria Stuart von Schiller, König Johann von Shakespeare sind bezeichnende Beispiele; selbst Heinrich der Vierte dürfte hieher zu rechnen seyn. Die sogenannten aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Person sind den tragischen Formen des griechischen Theaters entnommen, und haben daher nur singulare Bedeutung.

Die Grenze, welche der dramatischen Poesie gesetzt werden muß, kann dem Umfang nach nur negativ, wie bei der Lyrik, bestimmt werden. Wie das lyrische Gedicht nicht über die Dauer des augenblicklich erregten Gefühls sich erstrecken darf, so darf das dramatische sich nicht über die Grenzen einer einfach bestimmten Handlung ausdehnen. Von dem Augenblick an, wo das Schicksal oder die Objectivität der Geschichte einer Persönlichkeit gegen-

übertritt, die auf einem bestimmten Eintritt und bewußten Gebrauch dieses Gegensatzes sich einläßt, bis zur Entscheidung dieser Wechselwirkung des persönlichen Wollens mit andern Kräften, dauert die Handlung, und alles, was zum wesentlichen Verhältniß dieser Handlung gehört, bildet die dramatische Einheit. Es geht somit das dramatische Gedicht nothwendig in eine Gliederung seiner Entwicklung, in eine Auseinandersetzung von Ursachen und Wirkungen, gebunden in der Wechselwirkung vom persönlich einheitlichen Streben mit objectiv entgegenstehenden Kräften, ein, die dem lyrischen und epischen Gedichte fehlt.

Jede Handlung ist als Mittel- und Durchschnittspunkt zweier entgegengesetzter Kräfte zu betrachten. Die Darstellung jeder Handlung löst sich daher in erster Gliederung nothwendig in drei organisch mit einander verbundene Theile auf. Jede Handlung ist wesentlich dreigliederig. Die Trilogie erscheint daher als erste Grundform der dramatischen Kunst. Eine Anlage, eine höchste Steigerung und endliche Lösung der sich schneidenden Gegensätze, oder Anfang, Mitte und Ende müssen sich wesentlich von einander absondern. Diese Trilogie wenn sie vollständig in der gegenseitigen Wichtigkeit einer großartigen Idee sich entwickeln soll, löst sich aber in regelmäßiger Folge von selbst wieder in drei untergeordnete Glieder auf, sobald jedes Glied von für sich denkbarer Fülle und Kraft aufgefaßt, und die Einheit als mehr epische oder historische Begebenheit gefaßt wird. So entsteht eine Einheit von dreimal drei Gliedern in den Aeschyleischen Triologieen, in denen jede Einheit sich wieder in drei abgesonderte Handlungen, in denen das gleiche Schicksal sich den gleichen Personen, aber unter verschiedenen Verhältnissen auferlegt, vertheilte, die aber in nothwendiger Verbindung unter sich gerade den objectiven Gegensätzen nicht des einzelnen Schicksales, sondern einer allgemeinen Schicksalsidee entwuchs, die in ihrer Einheit, Trennung und Versöhnung in derselben tragenden Willenskraft erschien.

War diese historisch allgemeine Bedeutung einer alle Handlungen gemeinschaftlich mit einander verbindenden Objectivität einer nicht blos den Einzelnen, sondern die Allgemeinheit der menschlichen

Natur gleichmäßig treffenden Schicksalsmacht nicht vorhanden, oder konnte sie durch die persönlich gewordene Besonderheit in ihrer objektiven Trilogie nicht herrschend eintreten, so blieb wenigstens die Dreizahl der Handlung als nothwendige formale Gliederung übrig, und diese mußte sich zunächst in dem Gegensatze von der Tragödie in der Komödie äußern. Dagegen hatte das Schauspiel, bei dem die Phantasie freiern Spielraum bot, und die Nothwendigkeit der äußern Folgenreihe von Ursachen und Wirkungen beinahe gänzlich zurücktrat, auch eine freiere Ausbreitung; und wenn wir das Indische Drama betrachten, so finden wir eine große Mannigfaltigkeit der Gliederung einer fortlaufenden Haupthandlung. Dieser Reichthum geht aus der größern Willkühr, aus dem möglichen Spiel der Phantasie mit den Zuständen der Liebe, und der mehr oder minder hervortretenden Wichtigkeit der äußern Veranlassung, an denen die Liebe sich entspinnt, verwickelt und löst, von selbst hervor. Allein auch hier kann die Grenze der trilogischen Verhältnisse nicht überschritten werden, und wenn auch von einem Akte bis zu zehn Akten eine gewissermaßen willkührliche Ausdehnung herrschen mag, so darf diese doch nie die Ebenmäßigkeit der Aneinanderfügung der Akte nach dem Gesetze der Vermittlung von Gegensätzen, und die gleichmäßige Abwechslung des Verhältnisses dieser Akte untereinander verletzen.

Akt muß jeder solche Theil einer Handlung genannt werden, in welchem eine zum Ganzen wesentlich mitwirkende Thätigkeit in ihrer eigenen selbstständigen Wirklichkeit sich darstellen, und zur äußern Umschreibung der ihr innewohnenden eigenthümlichen Kraft gelangen kann. Solcher Akte kann nun die freiere Bewegung des Schauspiels von zwei bis zehn in gleichmässiger Ausbreitung in sich schließen, in wie ferne die Zweizahl aus der auch in logischer Ordnung möglichen Auslassung eines Mitgliedes, dessen Ergänzung der Phantasie des Hörenden oder Lesenden überlassen werden kann, entsteht, und die Zehnzahl als äußerste Erweiterung der Fünfzahl, durch den binamischen Gegensatz angesehen werden kann. Die Zweizahl kann als zu ergänzende Dreizahl in dieser weitesten Ausbreitung durch die Fünfzahl doch nur durch

solche eng zusammenhängende Glieder ausgeführt werden, welche das Mittelglied stets zwischen sich durch die mitwandelnde Phantasie ohne Anstrengung ergänzen lassen. Dagegen ist die Fünfzahl der Akte selbst nichts anders, als die binomische Vollendung der Dreizahl, und daher die vollendetste Gliederung des Drama.

Wenn nemlich die Handlung selbst sich in drei Verhätnisse, in Ausgang, Mittel und Schluß abgliedert, so geht diese Gliederung doch wieder in eine Auseinanderhaltung der Gegensätze ein, die in dieser Trilogie zur vollkommenen Einheit der bestimmten Handlung zusammenwirken müssen. Soll nun der Anfang oder Ausgang des Drama vollständig entwickelt werden, so muß er nothwendig aus zwei Theilen, die für sich eine Einheit von im Drama zusamentreffenden Kräften darbieten, also auch ein beziehungsweise geschlossenes Ganze bilden, folglich aus zwei Akten bestehen. Es muß sich zeigen, wie die Bestimmung der Handlung in ihren objektiven Tiefen sich gestalten kann. Die Größe des zu bewältigenden Stoffes muß aufgehen, und den Schauenden in die Spannung der eigenen Kräfte des Willens, die jenen drohenden Ungewittern sich entgegenstemmen können, versetzen, so daß er mit einer aufgeregten Erwartung den Personen entgegensieht, auf welche diese Last gelegt wird, was sie persönlich dieser entfalteten äußern Macht entgegenzusetzen haben, oder es kann die Handlung aus dem Zusammenwirken zweier Hauptpersonen, die derselben Aufforderung zur persönlichen Thätigkeit mit entgegengesetzten Kräften entgegentreten, von denen jede in ihrer Weise zur Enthüllung der ihr innewohnenden Kraft, wie im König Johann, beiträgt, hervorgehen; oder es können die Personen in einem der künftigen Begebenheit entgegengesetzten Lichte erscheinen, weil ihre Kraft nicht Gelegenheit hat, sich auszusprechen, wie im Heinrich dem Vierten, wo zwei Charaktere, Heinrich und Fallstaff, als gleich erscheinen, bis die bedeutende Anforderung der Geschichte an beide ergeht, und es sich dann offenbart, was in jedem zu suchen ist. Ist aber die Entwicklung der zusammenwirkenden Gegensätze im Ausgang zu suchen, so muß auch der Schluß in gleicher, oder vielmehr in umgekehrter Reihenfolge den endlichen Schluß der Wechsel-

wirkung jener Kräfte zur vollen Darstellung, das Unterliegen der einen Kraft unter die andere aus den in beiden liegenden Gründen der Wechselwirkung zur Entscheidung bringen, und den nothwendigen Verband geistig persönlicher Kräfte und historisch äußerlicher Verhältnisse in ihrer Aufeinanderfolge zeigen, und darum in zwei Akten sich entwickeln. Zwischen beiden Verbindungen aber steht der mittlere Akt als bloße Schürzung des Knotens da, der jene Ursachen und jene Wirkungen zum Zusammenstoße bringt.

γ. Vergleichung der einzelnen Dichtungsarten unter einander.

§. 26. Die lyrische Poesie in ihrem Verhältniß zu den beiden andern Dichtungsarten.

Durch alle einzelnen Dichtungsarten, die uns durch die Ausbreitung des menschlichen Wesens in seinen obersten Beziehungen als nebeneinander liegende erscheinen, geht bei der Verschiedenheit der Form, die aus dem Gegensatze des Inhaltes, dem jede einzelne Form entsprechen muß, entsteht; doch ein gemeinschaftlicher Faden hindurch, durch den sie alle unter sich in den wesentlichsten Beziehungen, und in ihrem Unterschiede von den übrigen Künsten und von den subjektiv beweglichen Stufen der vorausgehenden und nachfolgenden dichterischen aber unkünstlerischen Versuche bestimmt werden. Alle Dichtungsarten gehören jener innern Welt an, die der Mensch durch das Wort, in dem alle Dinge sind, wie sie seyn können, zu erzeugen vermag. Die höchste Freiheit des bildenden Schaffens, durch die sich die Dichtkunst vor allen übrigen Künsten auszeichnet, ist der gemeinschaftliche Grund aller Dichtungsarten. Die tiefste Innerlichkeit des Menschen tritt in der Sprache heraus, und gestaltet sich, wird eine Erscheinung, die doch wieder keine, äußerlicher Mittel sich bedienende, sondern eine in allen Formen von der bedingenden Kraft der geistigen Produktivität abhängige ist, die mit der Form auch den Inhalt, und mit dem Inhalt auch die gestaltende Form gewinnt. Die höchste Einheit zwischen Inhalt und Form ist daher einfaches Gesetz aller verschiedenen Dichtungsarten. Durch den limitirt aufge-

faßten Inhalt wird nun freilich auch die Form eine verschieden bedingte, aber das Gesetz bleibt sich gleich, die Form muß diesem Inhalt ganz und vollkommen entsprechen, der Gegenstand muß ganz in der Form aufgehen, so daß er eben so sehr um der Form willen da zu seyn scheint, als die Form um des Inhaltes willen da ist. Beide sind nur miteinander wahr, weil sie nur miteinander schön sind. Das Schöne ist das Faßbare, Einheitliche, die Aufhebung des Widerspruches zwischen Sein und Schein; das Schöne ist in dieser Hinsicht auch das menschlich Wahre. Zu einem poetischen Kunstwerk gehört daher wesentlich die Objektivirung des Inhalts. Der Gedanke muß ganz sichtbar, mit der Gestalt vollkommen eins werden, und je kräftiger diese Einheit und Untrennbarkeit von Form und Inhalt hervorbricht, um so höher steht der künstlerische Werth, um so gewaltiger wirkt die Macht der Schönheit in ihrer unwiderstehlichen Wahrheit auf die subjektive Empfänglichkeit. Das wahre Gedicht muß sich hinstellen als eine eigene Welt, unabhängig von allen Zweifeln an historischer und psychologischer Möglichkeit. Es ist, weil es ist. Es ist sich selbst genug. Es bedarf keiner Vertheidigung, keiner Vorrede, keines Stützpunktes; es ist in sich gerundet, vollkommen, eine Welt voll Mannigfaltigkeit und unerschöpflicher Produktionskraft, und in innerer und äußerer Einheit klar, sicher und unwiderleglich zusammengeschlossen. Diese Welt aber ist die Welt der Freiheit, der Reichthum des unabhängig werdenden, geschaffen schaffenden Geistes. Sein innerster Kern ist die Offenbarung eben dieser Freiheit, dieser persönlich produzirenden Macht, die nach den Gesetzen ihrer innern Lebenseinheit, den ihr wichtigen und wesentlichen Inhalt dieser Welt bestimmt. Aus dieser innern Bestimmung geht die Form des also gebildeten Werkes von selbst hervor. Aber in dieser Genesis des innern Lichtblickes, der nach außen blitzend und leuchtend den Krystall seiner Form erzeugt, entstehen dann zugleich die einzelnen Krystallisationsgesetze, die nach den Axenverhältnissen des innen wirkenden Mittelpunktes ihre Bildungen nach Außen in durchsichtige Flächen und Kanten abgrenzen. Die Freiheit in ihrer wirkenden Macht auf einen dienenden Stoff

ist, wo sie ihrer selbst gewiß wird, sogleich in einem zweifachen Verhältnisse, in einem aus der Aeußerlichkeit auftauchenden, oder in einem in die Aeußerlichkeit hinausblickenden. Das Reich der reinen Innerlichkeit in der unendlichen Tiefe des Gemüths erscheint als persönliche Empfindung, als einziges Gefühl, das im Heute die Ewigkeit der innerlichen unantastbaren Selbstheit und Ichheit des Menschen gefunden hat, der im Ich zugleich ein All, ein Unendliches der Welt gegenüber besitzt. Dieser Besitz, wo er sich in der Zeit manifestiren soll, vermag es aber nicht in ihr, nur das Wort ist sein Reich, in dem er jenes wunderbare Reich des persönlichen Lebens wieder findet. Es tritt daher in der lyrischen Poesie der Moment, die Gegenwart als innerstes Gefühl dem Aeußern der Zeit in ihrer nothwendigen Causalität entgegen, und dieser Gegensatz des innern Gefühls mit dem äußern Leben versöhnt sich in den höchsten Kräften des Aufblickes der Freiheit zur Ewigkeit und Unendlichkeit in Glaube, Hoffnung und Liebe. Hier tritt die Möglichkeit einer innern in der Persönlichkeit freien Welt hervor, das Aeußere erscheint getragen durch das Innere, die Natur erscheint in ihrer Allgemeinheit, getragen von der Einheit.

§. 27. Die epische Poesie in ihrer unterscheidenden Verhältnißbestimmung zu den beiden andern Dichtungsarten.

Im Gegensatz mit der Lyrik erscheint die epische Poesie. Diese läßt die Persönlichkeit hervortreten aus der äußern Unterlage, aus der Allgemeinheit des Lebens. Die Persönlichkeit ist zugleich ein Ganzes, eine Allheit. Viele Zwecke, viele persönliche Kräfte strömen zu einer Totalaufgabe der Menschheit zusammen. Nicht der einzelne Mensch erscheint in seiner möglichen Größe, sondern die Menschheit. Dort ist die Einheit überwiegend, hier die Totalität. Die epische Poesie schildert nicht menschliche Gefühle, sondern menschheitliche Zustände. Sie bewegt sich auch in Gegensätzen, die sich versöhnen, aber es nicht der Gegensatz der Subjektivität, des Einzelnen dem Ganzen der Welt und Natur gegenüber, der im Gefühl seine Selbstständigkeit empfindet und festhält,

sondern der Gegensatz ist ein welthistorischer. Das Innere des Menschen ist in die Geschichte herausgetreten. Seine innern Gefühle sind Elemente der Geschichte geworden. Es ist der Kampf der Massen, die Entwicklung der Menschheit, die in sich ablösenden Zuständen hervortritt.

> Fabula qua Paridis propter narratur amorem
> Graecia barbariae lento colisa duello
> Stultorum regum et populorum continet aestus.

Wie nun die Lyrik in ihrer Form kurz, abgebrochen, sprungweise die Einheit in der Allheit durch die Tiefe des Gegensatzes und die Möglichkeit der menschlichen Persönlichkeit, in alle jene Gegensätze einzugehen und sie ebenso im Einzelnen erschöpfen, wie in ihrer Tiefe empfinden zu können, zu lösen sucht, so geht die epische Poesie, in die Breite auseinander. Die Gegensätze sind historische, nationale, sind Bildungsstufen der Menschheit, die aus den entgegengesetzten Grundlagen sich herauswickeln. Dieser Art sehen wir Griechenland und Asien im Kampfe in der I l i a s; Iran und Turan begegnen sich im langdauernden Kampfe im S c h a h n a m e; der Westen und Osten Europas, die neue und alte Bildungsweise der germanischen Stämme stoßt zusammen im N i b e l u n g e n l i e d; das Mystisch-Geistige löst sich von der äußern Heldenkraft des Ritterthums im P a r c i v a l; eine ausgebildete, christlich philosophische Denkweise begegnet den natürlichen Vorstellungen einer zukünftigen Seynsweise im D a n t e. Wo wir hinsehen im reichen Gebiete der epischen Poesie, handelt es sich überall um die Entwicklung allgemein menschlicher Zustände, in national oder zeitlich historischen Grundlagen. Nirgends ist der Einzelne für sich Gegenstand des Epos. Selbst das Heldengedicht besingt nicht den Einzelnen, in wieferne er persönlich handelnd, sondern nur, in wieferne er Träger der menschlichen Bildungsgeschichte ist. So ist selbst der Held des R a m a j a n a nicht seinetwegen da, sondern um Träger des Mythus, der Gesetze, der Sittenlehre, der Bildungsgeschichte des ganzen Volkes zu seyn.

Der Mangel solcher Gegensätze würde die formelle Vollendung des Epos unmöglich machen. Ohne die sichtbare Gestaltenfülle, ohne diese tragende Aeußerlichkeit in dem historischen Zusammentreffen solcher Gegensätze fehlt die Mannigfaltigkeit, die innere Wärme, die Objektivität des Gedichtes. Aus Mangel an Einheit des Nationalen mit dem Allgemein-Menschlichen konnte weder die Tunisias noch die Messiade zur epischen Form gelangen, weil die eine um der zu großen innern Leerheit, die andere um der unzugänglichen Tiefe ihres Gegenstandes willen die in demselben sich einigenden Gegensätze von Zeit und Ewigkeit, die Abspiegelungen aller Gegensätze und Entwickelungen aller Nationen und aller menschlichen Kräfte in einem Centralwendepunkte der Geschichte nicht zu gestalten vermochte. Beiden fehlt die historische Kraft, und sie sind blos sentimental elegische Schilderungen, aber keine Epopöen.

Der Zusammenstoß von zwei historischen Grundlagen in einem weltgeschichtlichen Brennpunkte fordert die Allheit der menschlichen Bildungskräfte im Gegensatz von den bestimmten Grenzen nationaler oder zeitlicher Vorbedingung. Daher ist jedes einzelne Epos wieder erschöpfende Darstellung aller menschlichen Kräfte, denn jede einzelne, welthistorisch bedeutsame Entwicklung stellt sich auf jene allgemeine Basis. Im Epos handeln viele wie eine einzelne Person, und opfern die Individualität der Allheit; sind etwas, in wieferne sie einem Ganzen angehören und im Ganzen sich finden. Das Epos, welches eine Reihe von Menschengeschlechtern in denselben Strom eines allgemein menschlichen Bildungsgesetzes verschlingt, spricht diesen universellen Gegensatz auch wieder in breiten Massen von Zwischenlagen aus. Die Episode ist ein Schmuck, ist ein wesentlicher Theil des Epos, ist die Erinnernng an die Bedeutung des Einzelnen im Ganzen, das Auftauchen des subjektiven Elementes in jener objektiven überwältigenden Wucht der Begebenheiten. Das Indische Epos erhebt sogar die Episode zur Hauptsache. Das Epos ist dort nur eine Sammlung von Episoden, weil die Geschichte selbst zu ferne liegt, als daß sie in ihrer äußern objektiven Macht dem dichtenden Geiste gehörig gegenwärtig seyn könnte. Die Iliade selbst ist Muster der

epischen Episodenform. Der persönliche Mittelpunkt in der Ilias, Achilles, tritt zurück, und läßt dem Kampf der Uebrigen Raum, damit der Gegensatz um so kräftiger hervortrete. Ohne ihn ist das griechische Heer eine Beute des troischen Helden. Aber dann erscheint seine Macht um so größer, sein Heldenmuth um so mächtiger, je glänzender Hektor sich gezeigt; nun weiß man erst die triumphirende Macht der Worte:

„So wurde der göttliche Hektor begraben!"

zu würdigen, wenn man diesen Gegensatz in seiner ganzen Stärke gefühlt hat. Darum muß Diomed mit solcher Heldenstärke auftreten, und selbst Götter verwunden, damit der eigentliche Brennpunkt griechischer Heldenkraft im Achilles um so bedeutender sich hervorhebe. Noch schöner ist dieser epische Gegensatz im Gawan und Parcival ausgesprochen. Rührend und tiefbewegend tritt dieser Gegensatz in zwei Episoden des Schahname, in der Geschichte mit Rudabeh und in der Erzählung von Sehrab hervor. So vollendet sich die äußere Form im Gegensatze, so wie die innere Grundlage sich aus Gegensätzen zusammenfügt. Auch die Lyrik ist dem Epos darin wieder gleich. Nicht Nationen und Zeiten, sondern inneres und äußeres Leben treffen da zusammen, und die Versöhnung bietet die Lyra, bietet die Muse selbst. Im Gesang, in dem Hauche des Gefühls löst sich der starre Gegensatz. Die Freude und die Klage wird durch den Gesang mein Gefühl, wird dadurch unendlich, und Zeit und Ewigkeit begegnen sich in dieser Unendlichkeit. Das Aeußere und Innere versöhnen sich in ihm.

§. 28. Die dramatische Poesie im Verhältniß zu den beiden andern poetischen Formen.

Mit Lyrik und Epos an demselben Grunde theilnehmend stellt sich das Drama zwischen beide. Seine Form ist die Einheit von beiden. Wie im Epos Vergangenheit und Zukunft, in der Lyrik Inneres und Aeußeres sich begegnen, so treten in der dramatischen Poesie Objektivität und Subjektivität, die zur Wirklichkeit einer jeden Persönlichkeit gehören, zusammen. Ebenso

treten im Drama Epik und Lyrik zusammen, und aus ihrer Einheit bildet sich das Drama heraus. Hier ist die Person um ihrer selbst willen, und die Empfindung in einem Andern, nicht des Gefühles, sondern der Macht desselben wegen. So haben wir in der alten Dramatik Epos und Lyrik neben einander. Sie lösen sich, wie die Episoden der Epopöe einander ab. Dagegen hat die neuere dramatische Poesie diesen Gegensatz innerlich gemacht, und das Lyrische als Mögliches in der Innerlichkeit, in dem Gefühl, mit dem Epischen, dem Möglichen der Aeußerlichkeit in der objektiven Welt in eins verbunden. Die Eintheilung der Akte, die Entwicklung der Handlung selbst ist nichts anders, als die allseitig vollendete Wechselwirkung dieser beiden Gegensätze. Das dramatische Gedicht ist vollendet, sobald diese Wechselwirkung, dieser Einheitspunkt der menschlichen Freiheit, der stets im innerlichen und äußerlichen zugleich ist, sich erschöpfend nach dieser seiner Doppelseitigkeit dargestellt hat. Das Drama enthüllt das ganze Leben als ein in der Persönlichkeit nicht blos mögliches, oder in der Objektivität nothwendiges, sondern als ein in jedem Einzelnen bedeutsames, im Einfluß auf die Aeußerlichkeit und doch zunächst wegen des Individuums bestehendes, wirkliches.

Im Epos findet der Dichter einen persönlichen Zustand äußerlich stabil geworden, und schildert unbewußt, indem er das Aeußerliche erzählt, eine innere Seite des Menschen; im lyrischen Gedicht schildert der Gesang den innern Klang, den eine äußere Anregung in seinem Gemüthe hervorruft, und gibt dadurch dem Aeußern selbst eine allgemeine und rein menschliche Bedeutung. Die Dramatik verbindet beide in eins. Das Leben selbst ist ein persönliches, folglich lyrisches; aber das Lyrische ist nicht ein blos Innerliches, sondern ein in die natürlichen Verhältnisse eingreifendes, ein thätiges und zugleich objektives, folglich episches. Wo dieser Gegensatz deutlich hervortritt, zugleich aber in einer bestimmten Einheit die möglichen Beziehungen der Innerlichkeit mit der Aeußerlichkeit in ihrer höchsten Einheit darstellt, wo Nothwendigkeit und Möglichkeit sich in der Wirklichkeit der Handlung begegnen, da entsteht das eigentliche Drama.

c. Die in der Entwicklung des Nebeneinanders der poetischen Formen liegende Hinweisung auf ein zweites Entwicklungsgesetz der Dichtkunst.

§. 29. Die von den allgemeinen Formen bedingten Uebergänge.

Alle einzelnen Formen der Dichtungsarten treten in bestimmten Umrissen hervor, durch die sie sich auch äußerlich von einander unterscheiden. Das Epos in seiner gewaltigen, umfassenden Ausbreitung steht der augenblicklichen Stimmung der Lyrik gegenüber. Die epische Dichtung kann nicht ohne einen alle möglichen Stimmungen überwindenden gleichmäßig erhaben ausgeführten Inhalt seyn, und muß in dieser Gleichmäßigkeit zugleich die Möglichkeit verschiedener Stimmungen des Gefühls überwinden. Dagegen muß die Lyrik in augenblicklicher Rührung auch die augenblickliche Uebersicht gestatten, und darf die äußere Form nicht über die Möglichkeit der Dauer einer höchsten Spannung des Gemüthes ausdehnen. Zwischen beiden findet sich das Drama. An objektiver Wichtigkeit unter dem Epos, an subjektiver Spannung durch den Beitritt äußerlich spannender Kräfte über die Lyrik ausgedehnt, verbindet es mehrfache lyrische Stimmungen mit einer äußerlich begrenzten, nicht einer Totalität, sondern einer persönlichen Einheit angehörigen Handlung, die sich als eine äußerlich anschaubare inner den Grenzen der nicht ermüdenden Anschaulichkeit festhalten läßt.

Mit diesen formellen Unterschieden, die aus dem Wesen der einzelnen Dichtungsarten selbst hervorgehen, und die Form als eine dem Wesen entsprechende darstellen, tritt der Unterschied der Form zugleich als ein innerlich begründeter hervor, der jede Ueberschreitung der Grenzen seiner Ausbreitung durch das nothwendige Mißlingen bestraft. Ein Inhalt, der in seiner bestimmten Auffassung einer dieser wesentlich verschiedenen Gattungen angehört, kann ohne Verletzung seiner Form nicht in eine andere Dichtungsart übertragen werden. Jede dieser Arten fordert ihre eigene Anschauungsweise. Das Zusammentreffen zweier nationalhistorischer Bildungskräfte bildet nicht den Gegenstand eines Drama.

Die Gründung Prags z. B. ist dem Inhalte nach epischer Natur, und wird in ein Drama umgestaltet entweder eine ganz andere Anschauung, ein persönliches Interesse, das im Umkreis eines einzelnen Menschen- oder wenigstens Familienlebens mit all seinen Folgen eingeschlossen ist, erfordern, oder es wird der Stoff gegen den Dichter sich empören, der ihn in eine ungeeignete Form zwingen will, und eine poetische Unform zum Vorschein bringen.

Diese Verschiedenheit der Formen ruft aber von selbst wieder vermittelnde Größen hervor, in wieferne der Inhalt im Uebergang der menschlichen Kräfte und der objektiven und subjektiven Grundlagen der menschlichen Entwicklungen zu einander nicht geradezu in allen Aeußerungen bestimmt genug hervortreten kann, um einem ganz besondern Gebiete geradezu und mit Bestimmtheit und Ausschließung überwiesen zu werden. Es bilden sich im Uebergange einer Dichtungsart in die andere Mittelstufen, deren wesentliche Form aus ihrer Stellung zwischen zwei Grundformen bestimmt wird. Denkt man sich die formelle Entwicklung im Uebergang von der objektiv epischen Anschauung und Betrachtung, in der sie hingerissen von der Macht der Begebenheiten sich selbst vergißt, und nur in der Allgemeinheit lebt, und eben durch dieses Selbstvergessen für ihre individuelle Unbeholfenheit und Unbedeutendheit einen Ersatz im Ganzen findet, zu der eng abgeschlossenen, in sich selbst gesteigerten lyrischen Empfindung; so entsteht daraus eine Mittelgattung, die der äußern Gleichmäßigkeit, dem Fluß der epischen Darstellung die plötzliche Unterbrechung, die engere Beschränkung der Subjektivität, den Schmerz der Einzelheit, die doch kein Ganzes ist, gegenüberstellt. Der Charakter dieses Mittelgliedes bleibt im Wesentlichen derselbe, ob wir uns dabei an die elegische Dichtung der Römer, und an die Einführung und Verbindung des Pentameters mit dem Hexameter, an die Kriegslieder des Tyrtäus, oder an die spanische Romanze, die der epischen Erzählung den sentimentalen Beischmack des rein subjektiven Gefühls verleiht, erinnern.

Denken wir uns das Aufhören der Lyrik im Uebergang der

c. Die in der Entwicklung des Nebeneinanders der poetischen Formen liegende Hinweisung auf ein zweites Entwicklungsgesetz der Dichtkunst.

§. 29. Die von den allgemeinen Formen bedingten Uebergänge.

Alle einzelnen Formen der Dichtungsarten treten in bestimmten Umrissen hervor, durch die sie sich auch äußerlich von einander unterscheiden. Das Epos in seiner gewaltigen, umfassenden Ausbreitung steht der augenblicklichen Stimmung der Lyrik gegenüber. Die epische Dichtung kann nicht ohne einen alle möglichen Stimmungen überwindenden gleichmäßig erhaben ausgeführten Inhalt seyn, und muß in dieser Gleichmäßigkeit zugleich die Möglichkeit verschiedener Stimmungen des Gefühls überwinden. Dagegen muß die Lyrik in augenblicklicher Rührung auch die augenblickliche Uebersicht gestatten, und darf die äußere Form nicht über die Möglichkeit der Dauer einer höchsten Spannung des Gemüthes ausdehnen. Zwischen beiden findet sich das Drama. An objektiver Wichtigkeit unter dem Epos, an subjektiver Spannung durch den Beitritt äußerlich spannender Kräfte über die Lyrik ausgedehnt, verbindet es mehrfache lyrische Stimmungen mit einer äußerlich begrenzten, nicht einer Totalität, sondern einer persönlichen Einheit angehörigen Handlung, die sich als eine äußerlich anschaubare inner den Grenzen der nicht ermüdenden Anschaulichkeit festhalten läßt.

Mit diesen formellen Unterschieden, die aus dem Wesen der einzelnen Dichtungsarten selbst hervorgehen, und die Form als eine dem Wesen entsprechende darstellen, tritt der Unterschied der Form zugleich als ein innerlich begründeter hervor, der jede Ueberschreitung der Grenzen seiner Ausbreitung durch das nothwendige Mißlingen bestraft. Ein Inhalt, der in seiner bestimmten Auffassung einer dieser wesentlich verschiedenen Gattungen angehört, kann ohne Verletzung seiner Form nicht in eine andere Dichtungsart übertragen werden. Jede dieser Arten fordert ihre eigene Anschauungsweise. Das Zusammentreffen zweier nationalhistorischer Bildungskräfte bildet nicht den Gegenstand eines Drama.

Die Gründung Prags z. B. ist dem Inhalte nach epischer Natur, und wird in ein Drama umgestaltet entweder eine ganz andere Anschauung, ein persönliches Interesse, das im Umkreis eines einzelnen Menschen- oder wenigstens Familienlebens mit all seinen Folgen eingeschlossen ist, erfordern, oder es wird der Stoff gegen den Dichter sich empören, der ihn in eine ungeeignete Form zwingen will, und eine poetische Unform zum Vorschein bringen.

Diese Verschiedenheit der Formen ruft aber von selbst wieder vermittelnde Größen hervor, in wieferne der Inhalt im Uebergang der menschlichen Kräfte und der objektiven und subjektiven Grundlagen der menschlichen Entwicklungen zu einander nicht geradezu in allen Aeußerungen bestimmt genug hervortreten kann, um einem ganz besondern Gebiete geradezu und mit Bestimmtheit und Ausschließung überwiesen zu werden. Es bilden sich im Uebergange einer Dichtungsart in die andere Mittelstufen, deren wesentliche Form aus ihrer Stellung zwischen zwei Grundformen bestimmt wird. Denkt man sich die formelle Entwicklung im Uebergang von der objektiv epischen Anschauung und Betrachtung, in der sie hingerissen von der Macht der Begebenheiten sich selbst vergißt, und nur in der Allgemeinheit lebt, und eben durch dieses Selbstvergessen für ihre individuelle Unbeholfenheit und Unbedeutendheit einen Ersatz im Ganzen findet, zu der eng abgeschlossenen, in sich selbst gesteigerten lyrischen Empfindung; so entsteht daraus eine Mittelgattung, die der äußern Gleichmäßigkeit, dem Fluß der epischen Darstellung die plötzliche Unterbrechung, die engere Beschränkung der Subjektivität, den Schmerz der Einzelheit, die doch kein Ganzes ist, gegenüberstellt. Der Charakter dieses Mittelgliedes bleibt im Wesentlichen derselbe, ob wir uns dabei an die elegische Dichtung der Römer, und an die Einführung und Verbindung des Pentameters mit dem Hexameter, an die Kriegslieder des Tyrtäus, oder an die spanische Romanze, die der epischen Erzählung den sentimentalen Beischmack des rein subjektiven Gefühls verleiht, erinnern.

Denken wir uns das Aufhören der Lyrik im Uebergang der

heit und Natur erzeugt einen allgemeinen, innern, poetischen Drang, welcher der eigentlichen Vollendung, der wirklichen Macht des Geistes über die äußere Form vorausgeht, weil er mehr aus übernatürlicher Sehnsucht sich gestaltet, als daß er in der Einheit des freien Aufblickes zu Gott mit den natürlichen Kräften, die diesen Aufblick vermitteln, sich gleichmäßig gebildet hätte. Erst wenn dieser überwiegende Zug den Reichthum der innern Anschauungen und Gefühle durch die Sprache zu vergegenwärtigen seine Macht erprobt, und sein richtiges Maaß gefunden hat, kann die Dichtergewalt zur eigentlichen Kunst werden.

Ist sie aber dazu geworden, so wird der errungene formelle Besitz, auch wenn aller einem bestimmten Kreise menschlicher Anschauungen unmittelbar entsprechende Inhalt erschöpft ist, noch eine Zeit lang fortdauern, und die Formen, die von jener durch den Inhalt bedingten Entwicklung geschaffen worden, zu mittelbaren Darstellungen benützen, dem so im Einzelnen Bezweckten durch die schon vorhandenen Formen eine höhere Würde zu verleihen, und durch das Kleid den Stoff zu zieren.

Diese beiden Verhältnisse der Vor- und Nach-Dichtung haben ihren Grund in der zeitlichen Entwicklung der menschlichen Natur, die nicht auf einmal das ist, was sie seyn kann, sondern alles, was ihr als Totalbildung möglich ist, in einer zeitlichen Aufeinanderfolge erst werden muß. Diese beiden Stufen der poetischen Entwicklung gehören daher mehr dem Nacheinander, als dem Nebeneinander der Dichtkunst an. Damit das Nebeneinander der einzelnen Dichtungsarten seine vollkommene Durchbildung erhalten kann, muß die Menschheit jenen Inhalt, der durch die Form in erster Möglichkeit gegeben ist, durch eine zweite Möglichkeit, die in der Zeit verborgen liegt, zur Wirklichkeit umgestalten. Jener Drang, der im Vorgrunde jeder dichterischen Begeisterung der Menschen schlummert, bedarf einer besondern weckenden Macht, und ist in seinem ersten Erwachen nicht ein allgemein menschlicher, sondern vielmehr ein zeitlich nationaler, historischer. Die ersten erwachenden Töne des Urwaldes der Geschichte begrüßen stets einen werdenden Tag in der Geschichte der neuen Schöpfung der

freien Entwicklung der Menschheit, die sich gleichfalls wie die Schöpfung der Natur in sich folgenden Schöpfungstagen gestaltet. Das allgemein Menschliche bedarf einer besondern Veranlassung, um in dem Einzelnen das Allgemeine zu bilden, und in dem Gegensatz der Allgemeinheit sich zu versichern. Wo die Menschheit nicht in eine eigene historische Entwicklung eintritt, da ist kein Gegensatz, und somit auch keine Möglichkeit zur wirklichen Ausbildung des allgemeinen Erbgutes der Menschheit in ihren den Fortschritt zur Einheit bedingenden Gegensätzen. Die vorausbedungene Vorläuferin der formellen Ausbildung der Dichtkunst muß daher in den Gegensätzen der auch der Geschichte vorausgehenden zeitlichen und nationalen Vorbedingungen des allgemein Menschlichen gesucht werden, und die nähere Bestimmung dieser vorpoetischen Bildungen gehört dem zweiten Theile der wissenschaftlichen Entwicklung der Poesie an.

Dagegen ist die Nachlese der Poesie in den übriggebliebenen formellen Bildungen, das Resultat einer wirklich gewordenen Kunstform mittels der nationalen Vorbedingungen, in denen die Sonderheitlichkeit der eigenthümlichen Bildung, die aus der Allgemeinheit des tiefern, geheimnißvollen menschlichen Inhaltes herausgetreten ist, und in dieser Sonderung, das Sonderheitliche ohne Allgemeinheit zur nachgeschichtlichen Entwicklung bringt sich offenbart. Das rein didaktische Element der poetischen Entwicklung, das dem theogonischen der Urlehren der menschlichen Entwicklung entgegengesetzt ist, gehört dem dritten, rein historischen Theil einer wissenschaftlichen Erkenntniß der dichterischen Entwicklung der Menschheit an, und zwar ist die Angehörigkeit auch nur eine theilweise, und mehr der Literar-Geschichte, als der Kunstgeschichte selbst zugewendete.

Aus der subjektiven Auffassung der Dichtkunst geht auch die Nothwendigkeit der historischen Entwicklung hervor. Eben weil in den einzelnen Arten der dichtenden Kunst die im Wesen des Menschen nebeneinander liegenden Kräfte nach ihrer formalen Offenbarungsweise sich gestalten, müssen sie auch in ein Nacheinander der Entwicklung eingehen; denn das ist der Inhalt der Ge-

schichte, daß sie die menschlichen Kräfte, die im Einzelnen nebeneinander in ihrer Möglichkeit verborgen wohnen, in der Objektivität zur totalen und allseitigen Entwicklung bringt. Je näher also die Dichtkunst in den drei wesentlichen Gattungen ihrer nebeneinander liegenden Formen mit dem Wesen des Menschen verwandt ist, um so nothwendiger tritt auch dieser Eintritt derselben in einen historischen Fortschritt hervor. Die zu Grunde liegende Kraft der Freiheit im persönlichen Bewußtseyn des Menschen, durch welche die Wechselwirkung der natürlichen Thätigkeiten des Geistes vermittelt wird, muß immer mehr mit der Bewegung des Nacheinanders der Zeiten in das allseitige Bewußtseyn ihrer Einheit und Tiefe eindringen, und daher das Verhältniß zu der dienenden Aeußerlichkeit in eine fortschreitende Bewegung, in ein innerlich gesteigertes Verhältniß immer tiefer und tiefer hineinziehen. Die allgemeine tragende Idee muß durch die Gegensätze immer mehr der Einheit näher gebracht werden. Der Inhalt der Dichtkunst wird daher in sich selbst potenzirt, und wenn die wahre Form in der adäquaten Ebenmäßigkeit derselben mit dem Inhalt besteht, so muß die Form selbst sich steigern, und in eine fortschreitende Bewegung eingehen.

§. 31. Die besondere Bedeutung des im Nebeneinander der Kunstformen liegenden Entwicklungsgesetzes der Poesie.

Wie in der Logik die Form zugleich Inhalt und Umfang als die Grundbedingungen ihrer selbst voraussetzt, damit der Begriff entstehen kann, so werden auch in der Kunst zur Entstehung des wirklichen Kunstwerks, und zum rechten Verständniß desselben Bestimmungen der Quantität und Qualität zugleich erfordert, die in ihrer Harmonie das einheitliche in sich geschlossene Werk der Kunst erzeugen. Die Bestimmung der nebeneinander liegenden Verhältnisse der dichtenden Kunst gehören nun der Quantität oder dem möglichen Umfange der Kunst selbst an. Mit ihnen sind die Grenzen bestimmt. Die Bestimmung ist eine mehr negative, mehr diejenigen Kennzeichen enthaltend, welche sagen,

was nicht seyn soll, als den eigentlich nothwendigen Inhalt des einzelnen, für sich geschlossenen Werkes ermitteln. Gerade die Bestimmung des Umfanges und der Grenze des Gebietes der Poesie setzt aber auch eine gleichmäßige Bewegung innerhalb dieses Umfangs, eine Qualitätsbestimmung zugleich mit ihrem eigenen Bestande. Weil er selbst nothwendig gegeben ist, muß auch ihr Gegensatz bestehen. Zuerst aber muß der an sich bestimmbare Umfang ermittelt werden, damit an diesem der mögliche Fortschritt ermessen werden kann. Durch das Allgemeine ist die nähere Bestimmung der Gegensätze möglich gemacht. Jede besondere Aufeinanderfolge der historischen Anschauungsweise entbehrt ohne ihn des zweiten allgemeinen Anhaltungspunktes, an dem die allgemeine Giltigkeit ihrer Aussprüche nachgewiesen werden kann. Eine solche allgemeine Grundlage wird nun freilich bei allen Kritiken von einzelnen Kunstwerken vorausgesetzt, und jeder sucht, in seiner Weise, sein Urtheil dem allgemeinen Sinne übereinstimmend zu machen. Gerade diese Voraussetzung aber schließt die innere Nöthigung in sich ein, in der Erklärung des Einzelnen auf allgemeine, auf die Natur des Menschen gegründete, allgemein giltige Grundlagen zu bauen. Nur dadurch erhält das Urtheil allgemeine Giltigkeit, daß es in der allgemeinen, alle Menschen umschliessenden und begrenzenden menschlichen Natur selbstbegründet ist. Was allen gemeinsam ist, das kann der Einzelne nicht aufheben und nicht läugnen. Das Maaß des Einzelnen aber berechnet sich nach dem Verhältnisse zur Allgemeinheit der Natur, und zur Einheit des letzten freien Zweckes, des einheitig höchsten Zieles der natürlichen Bestimmung der Menschheit. Je klarer dieses Verhältniß hervortritt, um so bestimmter läßt sich der Werth des Einzelnen angeben, um so bestimmter tritt das Maaß der historischen Bedeutung in der Entwicklung des Ganzen durch das Einzelne hervor.

Von jedem Einzelnen muß daher ein Doppeltes angegeben werden können, damit seine Eigenthümlichkeit vollkommen bestimmt erscheint. Es muß der Zusammenhang mit der allgemeinen Vorbedingung und den natürlichen Grenzen aller Entwicklung der menschlichen Thätigkeit zum klaren Bewußtseyn gebracht werden.

und eben so bestimmt muß die Stelle angegeben werden, die es im Fortgang der Entwicklung von der Allgemeinheit zur Einheit, vom Grunde zum Prinzipe einnimmt. Was mit einem von diesen beiden Endpunkten aller Entwicklung und alles wirklichen Lebens nicht im bestimmten Verhältnisse nachweisbar ist, von dem ist ein bestimmtes, klares Urtheil nicht möglich, sondern ein bloßes Rathen und Meinen ohne Wissen. Das Bewußtseyn leidet aber gerade durch jene Unbestimmtheit und subjektive Willkühr, die das Einseitige mit engherzigem Vorurtheil umspannt, und keinen Blick in die allgemeine große Entwicklung der Weltbegebenheiten gestattet. Durch diese Engherzigkeit wird die allgemeine Entwicklung aufgehalten, und der Strom der Begebenheiten zerbricht diese kleinmeisterlichen Sparren in der Regel mit Gewalt. Je mehr sich der Einzelne gegen die Totalität des Lebens absperrt, um so mehr ist seine Bewegung der allgemeinen Menschenbestimmung gegenüber revolutionär, und sollte sie auch scheinbar noch so konservativ sich zeigen. Conservativ ist nur dasjenige, was an dem ewigen Grunde, an dem geistigen Prinzipe des menschlichen Lebens festhält, und die Zeit mit ihren Widersprüchen, Gegensätzen und mangelhaften Lückenbüßern aus jener unerschöpflichen ewigen Wahrheit ergänzt und umwandelt. Alles Festhalten an dem Alten, in wieferne dieses selbst ein wirkliches Altes, d. h. ein zeitlich Beschränktes war, ist nicht konservativ. Alles Ewige aber ist und wird nicht alt. Nur dieses ist ewig jung. Durch es wird die Zeit verjüngt. Der Fortschritt ist nicht von der Zeit auszuschließen. Was nicht fortschreitet, schreitet zurück, was sich nicht von innen heraus ergänzt, was nicht wächst und grünt und blüht, verfault. Alles Zeitlichbleibende ist Fäulniß. Aber aller Fortschritt ist, weil Fortschritt, ein Schritt von dem Gewesenen vorwärts zu einem noch nicht Gewesenen, sondern erst Werdenden. In diesem soll ich auch das Gewesene wieder finden. Suche ich die Vergangenheit nicht in der Zukunft, so werde ich sie selbst verlieren. Aber gerade diese Bewegung vorwärts mittels des schon Bestehenden weißt auf ein höheres überzeitliches Ziel hin, durch das die zeitliche Bewegung bedingt ist. Nur in

der Voraussetzung jenes höchsten Endpunktes, und in dem steten Festhalten desselben in seiner höchsten Einheit kann der Fortschritt und der wahre Anfang erkannt werden. Das Einzelne bleibt zerstreut, zufällig, ungegründet und unverstanden, sobald es mit diesem höchsten Anfangs- und Ausgangspunkte nicht vermittelt erscheint. Daher wird das Ende jeder andern Bewegung Verzweiflung oder Verdummung seyn. Ich muß das Verständniß der wirklichen Bewegung des Lebens aufgeben, wenn ich diese Bestimmung durch die nothwendigen uud wesentlichen Mittelglieder nicht festhalte.

Ein Anknüpfen an höchste Zwecke ohne die dazwischen liegenden Mittelglieder ist ein blos willkührliches, unbeweisbares, und meistens auch verkehrtes und sinnloses. Das an sich Einzelne kann nicht unmittelbar, sondern nur im Zusammenhange begriffen werden. Alles verständige Urtheil wird dieß nur durch den Zusammenhang. Zum vollständigen Verständniß der einzelnen Werke der Dichtkunst mußte daher zuerst der allgemeine Grund, der Umfang bestimmt werden. An diesem können nun die elementaren Gegensätze bemessen, und aus ihrer konsequent fortgeführten Vergleichung mit den allgemeinen Grundlagen und Grenzen der dichtenden Kunst kann dies einheitliche höchste Prinzip, der Endpunkt aller Poesie bestimmt und daraus dann die historische Entwicklung in ihren wesentlichen Fortschritten erkannt werden. Nach dieser allgemeinen Grundirung wird nun in weiterer Entwicklung die nähere Bestimmung der auf diesem Grunde möglichen, die historisch einheitliche Entwicklung selbst von der entgegengesetzten Seite her begründenden Gegensätze vermittelt werden müssen. Somit ist die Aufgabe des zweiten Theilles der wissenschaftlichen Darstellung des Reiches der Dichtkunst wenigstens vorläufig bestimmt, und der Uebergang zu diesem mit dem ersten gleich wesentlichen, wenn auch von entgegengesetztem Grunde ausgehenden zweiten Theil gefunden.

---

heit in ihrer Beziehung zur Einheit der persönlichen denkenden Kraft immer mehr offenbar werden. Dagegen muß auf der entgegengesetzten Seite die Natur von der Freiheit auch durch die Kraft der Anwendung des Gesetzes der Freiheit auf die Natur immer mehr unterworfen werden; so daß sie in ihrer Mittelbarkeit und Dienstbarkeit der Freiheit gegenüber in immer höheren Beziehungen erscheint; dieß muß durch die Kunst geschehen. Indem aber diese Wirkung der Freiheit auf die Natur eintritt, muß sie der Natur immer mehr Grund und Boden abgewinnen, und Stufe für Stufe das mittelbare Gebiet der Nothwendigkeit der rückwirkenden Kraft der Freiheit unterordnen. Es ist daher die Kunst eben so wie der Gedanke an den zeitlichen Fortschritt der allmählichen Ueberwundung gebunden. Das Verhältniß des Könnens muß nothwendig auch ein historisches seyn, das sich in bestimmten Stufen entwickelt. Die der Dichtkunst vorausgehenden Künste haben im Einzelnen dafür Zeugniß gegeben. Die Baukunst mußte sich an das Gesetz des äußern Stoffes bequemen, und konnte erst allmählig zu einem höhern Ausdruck der sie beherrschenden Idee gelangen, jemehr sie mit dem Stoffe selbst sich vertraut gemacht hatte. Dieses äußere Gesetz des Stoffes wiederholt sich durch alle Künste. Auch die Poesie ist von dieser organischen Entwicklung der Kunst nicht ausgeschlossen, sondern ihr nur um so mehr angehörig, je höher sie selbst in der Reihe der Künste steht. Sie unterscheidet sich aber darin wieder von den andern Künsten, daß der ihr dienende Stoff gar kein äußeres Gesetz an sich trägt; sondern eben selbst in der nothwendigen und allgemeinen Entwicklung der menschlichen Kräfte mit inbegriffen ist. Die Bildung der Sprache ist selbst schon eine Thätigkeit des freien Geistes in der eigenen Natur, und kann nur in dem Wechselverhältniß der Individualität und Einheit der Leiblichkeit, und der Persönlichkeit und Einheit des Geistes mit der allgemeinen Grundlage der menschlichen Natur begriffen werden. Die Allgemeinheit des Lebens mit der Individualität der Leiblichkeit bringt im thierischen Organismus den Laut, und auch noch den geschwungenen musikalischen Ton hervor. Ton und Laut werden aus der blos äußern Organisation

herausgenommen, und zum eigentlichen Kunstausdruck umgeschaffen durch den aus der innern Einheit in jene Allgemeinheit und Individualität hinauswirkenden Geist. Dieser bringt Beziehung und selbstständige Organisation in den Laut und artikulirt ihn zum Worte. Der Laut ist dem Marmor gleich, der durch den bildenden Geist zum Tempel umgeschaffen wird. Das Sprechen ist somit der einheitliche Grund, in welchem der menschliche Geist durch die klare Beziehung der Aeußerlichkeit zur innern Einheit des Geistes sich und jedes sprechende Ich versteht. In dem Worte erfaßt er die Welt, die durch das Wort gebildet, und also auch durch das Wort verstanden und dem Menschen eingebildet werden muß. Das Wort ist das Erste und Letzte. Von ihm ist alles gekommen; in ihm muß sich Alles wieder verklären. In dieser Einheit des Wortes ist die höchste Kraft, die herrschende und erkennende Kraft des Menschen zugleich gesetzt. Gott führte dem Menschen alle Thiere vor, und wie er sie nennete, also sollten sie heißen; er sollte ihr Wesen erkennen durch das Wort, und ihre Kraft beherrschen durch das Wort. Diese Einheit vom Erkennen und Herrschen, wie sie vom Anfang an aus der centralen Wechselwirkung von Natur und Freiheit hervorging, besteht nur noch als gelöste, als angestrebte und als zukünftige überzeitliche Einheit. In der Zeit aber haben sich diese Kräfte auseinandergelöst; die Einheit ist zurück- und die Besonderheit im Streben nach Allgemeinheit hervorgetreten.

§. 34. Historischer Anfang aller sprachlichen Bildung in der aller wirklichen Einheit der menschlichen Kräfte vorausgehenden historischen Trennung derselben.

Ein Moment eines uranfänglichen Gegensatzes ist in alle menschlichen Verhältnisse offenbar eingetreten, und hat das an sich Einheitliche in seine Gegensätze gelöst, so daß wir nun zwar diese Einheit als Voraussetzung und als Ziel des menschlichen Strebens, aber keineswegs mehr als gegenwärtiges Eigenthum besitzen. Während die erste Aufgabe jenes Urzustandes der Menschheit eine rein moralische seyn mußte, die das Erkennen und das

Können zugleich in sich schloß, ist jetzt die Trennung hervorgetreten, und auch die Kräfte des Denkens und Könnens sind in die Zerstreuung auseinandergegangen. Aber nicht blos Denken und Können, die in der Sprache ursprünglich eins waren, haben sich in einen wechselseitigen Gegensatz zu einander gestellt; sondern in jedem Einzelnen ist wieder der Gegensatz zu Tage getreten, und hat sich in seine Möglichkeiten gelöst. Das Denken schließt den möglichen Widerspruch nicht aus. Auch das Undenkbare kann möglicher Weise und subjektiv gedacht werden, obwohl objektiv alles Denken doch nur insoferne wahr, wirkliches Denken seyn kann, (denn die Wirklichkeit des Gedankens besteht nur in seiner Wahrheit, wie die Wirklichkeit des Könnens in der Schönheit) als es zugleich mit dem Gedachten und das Gedachte mit dem Denkbaren eins ist. Nur das wirklich Denkbare kann wirklich daseyn; was nicht wirklich denkbar wäre, könnte unmöglich im Daseyn beschlossen seyn. Ein an sich widersprechendes Verhältniß wäre ein Widerspruch, nicht mehr im Denken, sondern vor dem Denken, in Gott selbst. Eben so ist Alles was wirklich dem Daseyn angehört, auch denkbar; kann durch den Gedanken und muß durch den Gedanken erfaßt werden. Aber demohngeachtet kann der Einzelne abirren von diesem Wege. Ja man darf sagen, jeder Einzelne muß abirren, inwiefern er an die Einzelheit gebunden ist, und somit nur relativ die Einheit des Seyns und Denkens ergreifen kann. Außer dieser nothwendigen Einseitigkeit, die nur theilweise Wahrheit, und daher jederzeit auch theilweise Unwahrheit gibt, so daß derjenige am meisten Wahrheit erkennt, der von dem höchsten Vordersatze ausgehet, welcher die Einseitigkeit am meisten überwunden hat; gibt es auch noch den möglichen Irrthum, der nicht aus der Nothwendigkeit, sondern aus der Freiheit hervorgeht, und die Wahrheit nicht erkennt, weil er sie nicht erkennen will, entweder weil er sich nicht die nothwendige Mühe gibt, oder weil er den Irrthum lieber hat als die Wahrheit. Wie das Denken den Widerspruch nicht ausschließt, sondern einen nothwendigen und möglichen Gegensatz in sich einschließt, so ist auch das Sprechen aus seiner wesentlichen Einheit und darum auch aus seiner Allgemeinheit

herausgetreten, und besitzt beide nur noch der Möglichkeit nach in der einzelnen Sprache und der Umbildung derselben zur Einheit der Anschauung durch die Kunst. Wie zuerst die Einheit überhaupt verloren ging, und der gegenwärtige Zustand und der ganze historische Entwicklungsgang der Menschheit eine solche Thatsache in den Vordergrund aller Geschichten zu setzen genöthigt wäre, auch wenn wir kein beglaubigtes Zeugniß für ein solches vorgeschichtliches Faktum aufbringen könnten, so mußte dann auch die Allgemeinheit des Sprachenbaues verloren gehen, so bald die gemeinschaftliche Idee des geistigen Verhältnisses der Menschen zu Gott in irgend einem rein egoistischen Zwecke zur faktischen Ausbildung kam. Eine historisch versuchte Einheit in der Natur ohne die Einheit in der höhern Freiheit mußte zum gänzlichen Verfalle der Allgemeinheit führen. So wie die Menschen als Urvolk sich auf einen egoistischen Grund constituiren wollten, zerfielen sie in einzelne Völker, und die Sprache verwirrte sich, d. h. das Sprechen in seiner Allgemeinheit löste sich in die einzelnen Volkssprachen auf. Es war die Abweichung von dem gemeinschaftlichen Glauben, der durch die Tradition festgehalten, alle in der gleichen innern Einheit zusammenfaßte, und dem Worte eine höhere einheitliche Beziehung gab, wodurch es in seiner eigenen Copula bestimmt und beschränkt, zugleich aber zur höchsten Bildsamkeit erweitert wurde, was auch die Gegensätze in die Sprache eintrug. An die Stelle der durch die Freiheit des einheitlichen Glaubens festgehaltenen Einheit trat nun die äußere Nothwendigkeit der individuellen Volkseinheiten. Es mußte eine gewaltige Gährung in die sich sondernde Masse der Urvolksthümlichkeit der Menschen eintreten, sobald sie die höhere bindende Einheit verlassen hatten.

Nach allen Seiten mußten die innerlich Geschiedenen auch in äußerer Scheidung sich auseinandergeben, und erst nachdem in einzelnen wieder in der Stabilität des Wohnorts, eine gewisse Gesittung, und ein durch Bedürfniß entstandenes Festhalten an dem mitgeführten Bruchstück der ursprünglichen Tradition die Vielen wieder zu einem Ganzen verbinden konnte, trat die Sprache in einer gewissen Allgemeinheit und Einheit als gemeinschaftliches

Band, nicht mehr aller, sondern nur noch vieler Menschen untereinander hervor.

§. 35. Der auch in der Trennung noch bleibende gemeinschaftliche Zusammenhang der Menschen durch die Sprache.

Die also gelöseten Sprachen hatten doch wieder nothwendig den allgemein menschlichen Boden, auf dem sie entsprossen waren, unter sich gemein, und führten im Grunde auch wieder zu einer höhern gemeinschaftlichen Einheit in der höchsten Ausbildung ihrer eigenen Entwicklung. Das allgemeine Band der Sprachen und der durch die Sprache ausgeschiedenen Nationen untereinander ist die zurückgebliebene Sehnsucht nach Ergänzung der vorhandenen Einseitigkeit zur Einheit und Totalität. Diese Einheit konnte der Sprache auf doppeltem Wege gewonnen werden, auf dem Wege des Gedankens und auf dem Wege der Phantasie. Das noch lebende und nachwirkende Bewußtseyn eines ideal einheitlichen, höhern Gottesbewußtseyns regte die Sprache zur Bildung des innern, nur noch der Ahnung nach vorhandenen Gutes einer höchsten Erkenntniß auf, und die Sprache durchschweifte das Gebiet der Wirklichkeit, um darin überall Bilder eines verlornen höhern Bewußtseyns zusammenzutragen. Ein übernatürlicher Schwung der natürlichen Gestalt verliehen gab dem Worte zugleich eine höhere Bedeutung, eine Erinnerung an die ewige und unsterbliche Sehnsucht, die in der Macht zu sprechen im Menschen stets neu angeregt wurde; denn das Sprechen selbst war eine Kraft, die dem Menschen nur innewohnen konnte, vermöge einer ihm zugehörenden Einheit, die nicht blos in einem nothwendigen Zusammenhang mit der äußern Natur, sondern auch in einem freien Zusammenhange mit eben dieser Natur und daher auch in einem sehnsüchtigen Aufblick zu irgend einer freien Verbindung mit einem übermenschlichen freien und göttlichen Wesen stand. Daher konnte der Glaube an Gott im Menschen nicht ganz aussterben, so lang ihm die Macht der Sprache blieb. Darin verstehen sich die Menschen in ihrer höhern Einheit. Jedes Volk hat seine besondere Offenbarung jenes allgemeinen Erbtheils. Je tiefer diese ausgesprochen wird, um so allgemein bedeutender ist seine Bildung. Die

Völker untereinander hängen zusammen in dem gemeinschaftlichen Interesse des höchsten Glaubens- und Freiheitsgrundes. Die Kraft eines Volkes vermöge seiner Sprache hat ihr Maß in der Empfänglichkeit für diese höhere Einheit. Allein diese Einheit tritt nicht an sich hervor, sondern muß erst errungen werden. Eine geschichtliche Anregung muß weckend eintreten in ein Volk, um jene Erinnerung lebhaft hervortreten zu lassen. Das Volk muß seiner innern Würde sich bewußt werden; entweder durch Unterdrückung von Außen, durch Kampf oder Ruhm, oder durch die Gefahr eines drohenden Unterganges. Derselbe Fall erscheint auch bei den einzelnen Menschen. Ohne höheres Gefühl seiner Würde kommt auch der Einzelne zu Nichts. Er muß den Gott fühlen in sich, nicht blos außer sich ihn fürchten, wenn die Kraft, die etwas kann, erwachen soll. Vor solcher Erweckung geht das Gesetz, die äußere Nothwendigkeit, die den Bestand nothdürftig zusammenhält, voraus. Die Sprache eines Volkes ist zunächst und in unterster Stufe ihrer Haltung Sprache der Convenienz und der Gewohnheit. Sie bezeichnet das schon äußerlich bestimmte Objekt mit einem bestimmten Ausdrucke, ohne in diesem der Allheit seiner Beziehungen nach außen, und der Einheit seines Zusammenhangs mit der Idee genau sich bewußt zu seyn. Zu diesem Bewußtseyn zu gelangen, müssen die höchsten Kräfte des Geistes in einem Volke historisch geweckt werden. Es muß der tiefste Zusammenhang der Einzelheit des Individuums und des Volkes mit der Natur und mit dem Selbstbewußtseyn erwachen, damit die Sprache sich erfülle und in ihrer Höh' und Tiefe zusammenstimmend die Allheit in der Einheit, die vollkommene, ihr mögliche Schönheit erringe. Eine geschichtliche Entwicklung ist daher jedem Volke, um zum Bewußtseyn seiner Besonderheit im Verhältniß zur Ein- und Allheit des menschlichen Lebens zu gelangen, unumgänglich nothwendig; aber diese Nothwendigkeit ist, wenn sie für Ein Volk vorhanden ist, zugleich für alle Völker und für die ganze Menschheit gegeben. Das einzelne Volk kann nur dadurch sein bestimmtes Ziel durch seinen besondern Fortschritt erreichen, daß die ganze Menschheit

ein solches Ziel hat, das es im lebendigen Fortgang durch die Weltgeschichte erringen muß.

§. 36. Zweifache Grundlage der historischen Entwicklung der Sprachen.

Wie wir dem Einzelnen Anfang, Ende und Fortschritt von Einem zum Andern zuschreiben, so hat die Menschheit auch einen solchen Anfang und folglich eine zeitliche Entwicklung. Dieser Fortschritt muß in der Geschichte offenbar werden. Um aber die Geschichte als Fortschritt zu begreifen, muß ihr Grund zuvor in der menschlichen Natur begriffen werden, weil sie eben nichts anders ist, als die aufeinanderfolgende Entwicklung der subjektiven Anlage des Menschen dem objektiven Verhältnisse der Welt gegenüber, um durch diese Entwicklung zum höhern einheitlichen Bewußtseyn der Einheit und Allheit der menschlichen Natur und zur vollen Freiheit derselben zu gelangen. Damit aber diese Geschichte in die Wirklichkeit eintreten kann, muß sie durch zwei Möglichkeiten hindurchgehen. Aus der Allgemeinheit der menschlichen Anlage und aus der Besonderheit der für sich begrenzten einzelnen Sprache und der dadurch bestimmten einzelnen Nationalität kann die Geschichte herauswachsen, sobald ein höheres, befruchtendes Prinzip in diesen Gegensatz eingetreten ist. Jedes Volk hat daher nothwendig eine zweifache Entwicklung: die Entfaltung seiner geistigen Kräfte in sich, bedingt durch die Sprache, und die Rückwirkung seiner selbstständigen eigenen Entwicklung auf die allgemeine Menschenentwicklung, von der es einen wesentlichen Theil ausmachen soll. Die innere Entfaltung der geistigen Kräfte eines Volkes ist durch seine Sprache bedingt. Allein diese Entwicklung bedarf auch wieder eines äußern Anstosses, um beweglich zu werden. So gehört zu jeder Volksentwicklung ein doppelter Grund. Eine äußere Ursache oder historische Veranlassung seiner innern Entwicklung, und ein inneres maßgebendes und bestimmendes Prinzip. Beide liegen eigentlich außerhalb der besondern Volksthümlichkeit in der allgemeinen Entwicklung der Menschheit. Ebenso aber bedarf die Menschengeschichte eines doppelten Grundes zu ihrer wirklichen Entwicklung, der außerhalb dem Gebiete der bloßen Geschichte

liegt. Der eine Grund ist der äußerlich-allgemeine, die menschliche Natur, in wie ferne sie die Möglichkeit zu aller Entwicklung der Geschichte darbietet. Dieser liegt im Menschen nicht in wie ferne er einem besondern Volke angehört, sondern in wie ferne er überhaupt Mensch ist. Diese seine allgemeine Anlage wird aber wieder beschränkt, bedingt und individualisirt durch die Besonderheit der Zeit und des Volks, dem der Einzelne angehört. In dem Bewußtseyn der Aufgabe eines Volkes, es mag nun diese bereits gelöst oder noch nicht gelöst seyn, liegt das Nationalgefühl, die Liebe zum Vaterlande. Die einzelnen Beschränkungen müssen aber im Zusammenhange wieder die Totalität der Menschennatur ausmachen; so daß die Individualität in jener Allgemeinheit wieder ausgeglichen erscheint. Die Möglichkeit aller zeitlichen Entwicklungsstufen des Geistes liegt in dem Menschen als solchen. An die Stelle göttlicher Allmacht ist im Menschen die Allmöglichkeit getreten. Diese Allmöglichkeit ist der Eine Grund jeder besondern nationalen Entwicklung, der die Schranke der Unterschiedlichkeit aufhebt und das Beschränkte des Individuums in Zusammenhang mit dem Weltleben setzt. Dieser Grund liegt daher eigentlich außer der besondern Nationalität und außer der einzelnen zeitlichen Entwicklung, ist vor derselben als Anlage der menschlichen Natur vorhanden.

§. 37. Nothwendige historische Bedingung aller formellen Weiterbildung der einzelnen Sprachen.

Soll von dieser allgemeinen Anlage ausgehend eine wirkliche Bewegung und Entwicklung der Menschheit eintreten, so muß auch noch ein zweiter prinzipieller und leitender Grund vorhanden seyn, der gleichfalls außerhalb der einzelnen Entwicklung, aber nicht unter, sondern über ihr zu suchen ist. Wie die Bedeutung und das Leben der Nation durch den Zusammenstoß mit dem höhern Prinzip der einheitlichen menschlichen Entwicklung geweckt und gebildet und zu einem innerlich bedeutsamen Ziele geführt wird; so muß die allgemeine menschliche Entwicklung durch den Zusammenstoß mit einer höhern einheitlichen belebenden Macht ihren Inhalt, ihr Ziel und ihre Bedeutung gewinnen. Eine göttliche Leitung muß in die Ge-

schichte eintreten, wenn diese überhaupt Bedeutung haben, ja überhaupt als Geschichte möglich und den Menschen verständlich werden soll.

Ohne einen außer der subjektiven und nationalen Entwicklung der Menschlichkeit liegenden Grund und ohne ein über dieser Sonderheitlichkeit zu suchendes höheres Ziel ist die ganze Bewegung der Zeit eine unerklärliche und unmögliche. Diese Gliederung, die in der Geschichte aus der in Gegensätzen sich aussprechenden nationalen Entwicklung und deren Zusammenstoß zu einem allgemeinen menschlichen Bildungsgange, durch den die Geschichte von einem außer- und untergeschichtlichen Anfange zu einem außer- und übergeschichtlichen Ziele geführt wird, entsteht, ist nun insbesonders in der Bildung der Sprache, durch welche die Nationalität im Besondern und die menschliche Natur im Allgemeinen in seiner wesentlich höchsten natürlichen Entwicklung bestimmt wird, am einfachsten ausgedrückt. Das Sprechen ist unterscheidendes Eigenthum der menschlichen Natur. Die Sprache ist der unterscheidende Inhalt und der höchste Grund der Nationalität. Wenn aber die einzelne Sprache in der Entwicklung ihrer selbst begriffen werden soll, so ist dieß nur durch die Erkenntniß ihres Zusammenhanges mit dem allgemeinen Grund und mit dem einheitlichen Prinzip der menschlichen Geschichte überhaupt möglich. Eine Sprache die nicht in diesen Zusammenhang sich hineinfügen würde, müßte eben dadurch alle allgemeine Bedeutung verlieren, und wäre in letzter Consequenz gar nicht als möglich denkbar. Wenn aber ein höheres Prinzip zur Entwicklung der einzelnen Sprachen erfordert wird, damit sie aus der bloßen Convenienz der äußern sinnlichen Bezeichnung herausgerissen wird, so liegt eben in der Aneignungsfähigkeit und Fassungskraft derselben in Hinsicht auf das höchste Ziel der menschlichen Entwicklung ihre wahre Bildung und die Möglichkeit ihres Fortschrittes. Die Sprache muß durch das Wirkendwerden des tiefern Bewußtseyns der geistigen Freiheit und des höchsten Zieles aller menschlichen Entwicklung in den einzelnen Völkern zur eignen Entwicklung gebracht werden. Diese Steigerung des menschlichen und nationalen Gefühls zum verborgenen Bewußtseyn

einer persönlichen Erinnerung des Menschen an das höchste persönliche Endziel und das höchste leitende Prinzip aller Geschlechter, an Gott, das religiöse Bewußtseyn der Menschen und Völker tritt in der Entwicklung der Sprache hervor durch die dichtende Kunst, in der durch den Aufschwung des Gefühls zu einem unaussprechlichen, wunderbaren Höhe- und Ausgangspunkte aller menschlichen Kraft, die Sprache als bloßer Stoff benützt wird, um als Ausdruck des innern Bewußtseyns zu dienen. Die religiöse Begeisterung bleibt daher stets das weckende Prinzip der menschlichen Entwicklung für alle Kräfte, die aus ihrem natürlichen Zustand heraus in einen höhern geistigen und freien eingetragen werden sollen.

§. 38. Die Doppelseitigkeit des Weges der Weiterbildung der Sprachen.

Der höhere Aufschwung der menschlichen Bildung ist stets von dem Grade der natürlichen Möglichkeit des Hasses und der Liebe bedingt, die auf den an sich gegebenen Grund, von dem aus der Fortschritt zu jener Einheit und Freiheit der Zeit nach bedingt ist, bereits in die zeitliche Entwicklung eintreten konnte. Der Ausgang dieser, von dem allgemeinen natürlichen Boden eines subjektiven Abfalls der Nationen und Sprachentheilung an gerechneten Entwicklung, ist aber nothwendig ein doppelter.

In jenem ersten Abfall der Menschheit, von dem einheitlichen Entwicklungsgange der Menschheit, mußte die Sonderung und Scheidung als eine nationale hervortreten. Diese nationale Scheidung hatte den Grund der Einheit nur noch in dem allgemeinen Bedürfniß, durch welches jede Allgemeinheit und jede Besonderheit nur durch eine verborgene Einheit gehalten werden kann, als Sehnsucht und mögliches Zurückstreben nach jener Einheit in sich aufgenommen.

Allgemeinheit und Besonderheit traten miteinander in den Gegensatz und aus ihrer gegenseitigen Verschlingung mußte die sonderheitliche Entwicklung hervorgehen. Für alle möglichen sprachlichen und dichterischen Entwicklungsformen gibt es daher eigentlich nur zwei allgemeine und letzte Gegensätze, denen alle einzelnen als untergeordnete Formen zugehören müssen. Diese Gegensätze sind

die Allgemeinheit und Besonderheit jenes Ausgangs überhaupt. Möglicherweise konnte in einem oder mehreren Völkern der Zusammenhang mit der Vorzeit durch traditionelle Ueberlieferung noch im Einzelnen festgehalten seyn und ihre Begründung lag in der einseitigen Festhaltung und Ausbildung dessen, was sie sich aus der zerrissenen aller Einheit als nationaler Einheit angeeignet hatten. Dieser Entwicklung fehlte die Allgemeinheit des Grundes. Nach dieser mußte ihr Bestreben sich wenden. Sie waren zuerst Völker, moralische Individuen, bevor sie fühlen lernten, wodurch sie auch innerlich als Menschen mit einander zusammenhingen. Das erste Band des Bestehens war ihre Absonderung, der Kampf gegen andere Völker. Allein diese Absonderung forderte doch wieder einen positiven Grund, ein allgemeines Eigenthum, durch das die Besonderheit ermächtiget war, sich selbstständig zu machen, ohne daß dadurch der Verband mit der Menschheit überhaupt zerrissen wurde. Dieser Grund war das allgemein Menschliche. Dieses Allgemeine in der Besonderheit zu ergründen und auszusprechen, war ihre Aufgabe. Die Richtung dieser Entwicklung geht vom Besonderen aus und zum Allgemeinen hin.

Da aber die Entwicklung als eine auf den Grund der verlornen Einheit sich erbauende betrachtet werden muß; so steht diesem Entwicklungsgange vom Besondern zum Allgemeinen nothwendig ein zweiter, ebenso nothwendiger gegenüber, der vom Allgemeinen zum Besonderen und Nationalen fortschreitet. Es ist auch eine Nationalität denkbar, deren Anfang auf die kaum mehr sichtbaren Traditionen der Unreinheit des religiösen Bewußtseyns der Menschheit gestellt war. Diese mußte sich an das Natürliche, allgemeine Menschliche halten, und diesem eine sichtbare, leibliche und individuelle Gestalt geben; die Natur subjektiviren und apotheosiren, um Etwas für sich Bestehendes zu haben. Bildung und Nichtbildung bildeten das nationale Bewußtseyn. Was nicht Barbar genannt werden mußte, gehörte zu einem solchen Volke, das sich nicht in aristokratischer Ahnenfolge, sondern in demokratischer Selbstthätigkeit aus dem Zustande der Rohheit herausarbeiten konnte.

Beide Bildungen, die vom Allgemeinen zum Besondern, wie die vom Besondern zum Allgemeinen fortschreitende, konnten aber für sich nicht zur wirklichen Einheit gelangen. Ihre ganze Bewegung ging aus dem Mangel an Einheit hervor. Dieser Mangel führte zum Fortschritt, aber dieser Fortschritt konnte wieder kein anderer seyn, als der thatsächliche Nachweis, daß alle menschliche und nationale Entwicklung nach einem außer ihr liegenden Ziele ringen muß, daß sie aber dieses, eben weil es außer ihr liegt, nicht erringen kann, wenn es ihr nicht auf historischem Wege gegeben wird.

§. 39. Die höhere Einheit des zweifachen historischen Bildungsganges der Sprachentwicklung.

Im Menschen erwacht die Sehnsucht nach der verlornen Freiheit. Die Erfüllung dieser Sehnsucht ist das ihm als Mysterium natürlich innewohnende höchste Ziel seiner Kräfte. Die Erfüllung derselben aber darf er sich nicht selbst zuschreiben, darin besteht seine natürliche Ohnmacht. Zum Bewußtseyn beider führt die rechte Erkenntniß jener Geschichte der möglichen Entwicklung der subjektiven Kräfte in der Kunst, die sich als Uebergang von einem Gegensatz zum andern aussprechen konnte und ausgesprochen hat. Die nationale Entwicklung konnte zur subjektiven allgemeinen Einheit, in der alle Nationalität in der Allgemeinheit untergehen mußte, und die allgemeine Entwicklung konnte zur Erringung einer Nationalität führen, die gleichfalls ausschließend alle besondere Entwicklung und durch die egoistisch ausgeprägte Individualität alle Allgemeinheit verschlang. Das Allgemeine löste sich in der Besonderheit, ohne dadurch wahre Einheit zu werden, und die Besonderheit ging in den Gegensatz von sich selbst über, ohne doch die rechte Einheit errungen zu haben. So verloren sich beide Gegensätze in die entgegengesetzte Einseitigkeit, und kamen nicht aus sich selbst heraus. Trat nun nicht von anderswoher eine einheitliche bindende Kraft hinzu, so war mit jener Umkehrung der entgegengesetzten Entwicklungsformen die menschliche Entwicklung ohne weiteren Fortschritt, und doch mußte sie einen solchen gewinnen können,

wenn jene vorausgehende Entwicklung selbst nicht als unmögliche erscheinen sollte. Beide hatten ihre Bewegung angefangen im Bedürfniß nach einem andern, durch welches ihre Mangelhaftigkeit wirklich und nicht blos scheinbar ergänzt werden sollte. Daß die Ergänzung, welche sie durch die nothwendige Umkehr in ihr eigenes Gegentheil fanden, und finden konnten, weil eben nur Allgemeines und Besonderes gegeben war, nicht die wirklich ersehnte war, ist aus dem Ausgange selbst, der ja gerade jenen Gegensatz in sich schloß, zu welchem man am Ende wieder gelangen mußte, leicht zu erkennen. Es war also durch eine solche Bewegung Nichts gewonnen, als das Bewußtseyn der Möglichkeit des Fortschrittes und der Fähigkeit ein Anderes in sich aufzunehmen, und daß dieses Andere nicht schon vorhanden war, sondern als ein von Gott zu verleihendes von dem Menschen mit Sehnsucht erwartet werden mußte. Dieses Andere konnte aber nur dann eine wahrhaft willige und recht verstandene tiefersehnte Aufnahme finden, wenn jene ersten Entwicklungen bereits in ihrer sonderheitlichen Bewegung zu jenem nothwendigen Resultate gekommen waren. Dieß war der Zeitpunkt der Erscheinung einer historischen neuen Offenbarung. Dieß war die Fülle der Zeiten, in denen das Christenthum seine katholische und einheitlich heiligende, bindende und lösende Gewalt offenbarte. Das Christenthum gab aber den Menschen nicht an sich die wirklich geistige, sondern nur die historisch höhere, vorgeschichtliche und seelische Lösung jener Gegensätze. In wie weit diese Gegensätze in der Natur des Menschen begründet waren, hatte die Menschheit durch das Christenthum die Kraft erhalten, den höhern Einheitsgrund der wirklichen geistigen Besöhnung jener natürlichen Gegensätze zu gewinnen. Auch im Christenthum war die Entwicklung der Zeiten nicht aufgehoben, sondern nur der höhere Anhaltspunkt verliehen in der Verheißung der bei den Menschen bleibenden Hilfe des Erlösers und seines Geistes. Auch das Christenstenthum erbaute sich auf die vorausgegangene nationale und allgemein menschliche Entwicklung, und nur darin kann ihr historisches Eintreten in die Geschichte und die Durchwirkung der ganzen historischen Entwicklung von einem höhern, einheitlichen,

gottgegebenen Prinzip begriffen werden. Beide vorausgehende historische Entwicklungen nahm das Christenthum auf und führte sie durch ihre höhere Einheit ohne den zeitlichen Entwicklungsgang aufzuheben zur höchsten Entwicklung, in welche die streitenden Kräfte der Subjektivität eintreten, und den natürlichen Fortschritt aufhalten oder beschleunigen, und zum letzten, einheitlichen, alle streitende Kräfte versöhnenden, oder als, nicht einem besondern Grunde, sondern dem götlichen Prinzip selbst widerstreitenden, also ausgeschlossenen Ziele fortführen.

b. Nähere Bestimmungen der auf die allgemeine sprachliche Bildung gegründeten geschichtlichen Entwicklung der Poesie.

α. National-historische Ausgangspunkte.

§. 40. Griechenland und Rom.

Die doppelte Basis auf welcher die natürliche Entwicklung der Menschheit nach dem eingetretenen Prinzip christlicher Offenbarung sich gestellt hat, findet sich historischer Weise eben so sehr von einander geschieden, als sie in der nothwendigen hypothetischen Voraussetzung der Möglichkeit einer sprachlich-künstlerischen Entwicklung der menschlichen Kraft sich getrennt hat. Während die Völker des Orients sämmtlich einen alten traditionellen Zusammenhang unter sich bewahrten und in ihm dem gemeinschaftlichen Träger ihrer Abstammung aber auch den Tummelplatz ihres gegenseitigen Kampfes fanden, hat die griechische Volksentwicklung sich von Anfang an zu der Opposition gegen alle jene, nur in Gestalt des Ungeheuern zu ihm gekommenen Traditionen gehalten. In der Einen Welt war die individuell-nationale Entwicklung der objektiv und historisch bereits gebildeten Nationalität, die erst zum allgemeinen Naturgrunde des menschlichen Lebens zurückschauen mußte, vorherrschendes Kennzeichen der ganzen Bildung; in der andern mußte aus dem allgemeinen natürlichen Standpunkte die Nationalität sich erst herausbilden, um sich eine historische Basis zu erwerben. Diese Bildung konnte aber seinen ersten historischen Grund blos im Ge-

gensatze der Bildung mit der Nichtbildung, mit dem Barbarenthum überhaupt geltend machen. Griechenland war in so fern eine besondere Nation für sich, als es den Schatz der formellen Bildung in sich beschloß. Sein nationales Bewußtseyn lag in seiner Sprache, in seiner Philosophie und Kunst. Dagegen aber war seine politische Stellung stets nur eine ziemlich unbedeutende im Verhältniß zu den großen asiatischen Reichen. Die kleinen Länder innerhalb der ganzen griechischen Nationalität gaben dem damaligen Griechenland fast dieselbe äußere Stellung, wie die heutige Beschaffenheit Deutschlands im großen Völkercomplex einnimmt. Dennoch ist die griechische Bildung über die ganze Welt mächtig geworden. Der Phalanx Alexanders schrieb seine Grenzen in den asiatischen Boden, und Rom beugte sich unter den Sprachlehrern Griechenlands. Alle spätere Bildung war unausweichlich von griechischer Bildung getränkt. Da Griechenland das allgemein menschliche Element der sprachlichen Entwicklung zu vertreten hatte, so ist eine solche allgemeine Bedeutsamkeit seiner Bildung auch sehr erklärlich und natürlich. Die griechische Sprachbildung hatte in ihrer dichterischen Entwicklung um dieses ihres natürlichen Grundes willen die formellen Gesetze der Kunst als einziges Erbtheil überkommen, und entwickelte sich in seinem Bildungsgange einfach nach der natürlichen Aufeinanderfolge der dichterischen Formen. Es trat in diesem einen Entwicklungsgang somit nothwendig das Gesetz der Dreizahl einer jeden Entwicklung hervor.

Diese Dreizahl, wie sie in Kunst und Wissenschaft und überhaupt in jedem wirklichen Fortschritte sich finden muß, war aber nothwendig auch in den Gegensatz der nationalen Entwicklung verflochten, und wie Griechenland es blos zu einer innerlichen Nationalität brachte, die nach außen stets nur die Bildung überhaupt vortrat, nie aber andern gegenüber zum individuellen Egoismus herabsank; so war dagegen im Occident noch ein zweites Reich, das römische nemlich, das gleichfalls ohne historische Grundlage wie Griechenland gewissermaßen aus der bloßen Erde hervorgewachsen war, das Bildung, Religion und Sitte von den Griechen überkommen hatte, bei dieser gemeinschaftlichen Grundlage aber den

entgegengesetzten Charakter sich aneignete. Während in Griechenland die Bildung das Erste, die politische Nationalität das Zweite war, galt in Rom die politische Macht als erstes, und die Bildung war nur zweites Element des Römerthums. Diese war nur entlehnt und auf den politischen Grundstock aufgepfropft und von diesem getragen. So verwandelte sich die subjektive Bildung des Occidents, die in Griechenland eine allgemeine menschliche gewesen, in Rom in ihr eigenes Gegentheil, wurde ausschließend national, und zwar so ausschließend, daß der Römer nur eine Nation auf Erden anerkennen wollten. So weit die Sonne bewohnbare Küsten beleuchtet, kennt er nur Eine Herrschaft, die seinige; nur einen Adel, den des römischen Bürgerthums. Diese occidentalische subjektive Entwicklung zählt somit eine formell dreifache Entwicklung der Sprache, die in eine national zweifache historische äußerliche Bildung sich umsetzt, und daher sowohl den allgemeinen Grund jeder Vermittlung und jedes Fortschrittes, als auch den Gegensatz, der in diesen Fortschritt zusammenwirkenden Elemente festhält. Der Ausgang von der allgemeinen menschlichen Grundlage aller Entwicklung hatte sich zur äußersten Consequenz einer alles ausschließenden Nationalität, welche freilich in dieser Ausschließlichkeit wieder das allgemeine Menschliche in sich trug, und die reinste Subjektivität der ganzen Bildung hatte sich zur vollen Objektivität, in der das subjektive Gefühl den Gesetzen der Erscheinung gänzlich unterworfen und die Empfindung von der Realität des Eindrucks verschlungen wurde, umgewandelt. Somit war in diesem einen Gegensatze der menschlichen Bildung jegliches Gesetz, das als zur Bildung nothwendige vorausgesetzt wurde, durchgeführt; es hatte der Ausgang durch die natürlichen Gesetze der dichterischen Formen in der vollendeten Dreizahl hindurchgehend sich in das Gegentheil von sich selbst umgewandelt, ohne doch über sich selbst hinausgekommen zu seyn, und somit Zeugniß gegeben, sowohl für den Fortschritt und das nothwendige vorauszusehende höhere Ziel aller menschlichen Bildung und Geschichte, als auch für die Unmöglichkeit der menschlichen Kraft, dieses Ziel aus sich und ohne gegebenen höhern und historischen Anhaltspunkt zu erreichen.

Die entgegengesetzte Richtung des Orients wird dasselbe nur im entgegengesetzten Entwicklungsgange bezeugen.

§. 41. Der Orient.

Im Orient ist das Anhalten an einen traditionel festgehaltenen, aber den innern Bewußtseyn verloren gegangenen Einheitspunkt der Grund der individuellen, aber objektiven geschichtlichen Ausbildung der Nationalität. Diese konnte durch die Zurückführung der nationalen Bildung zur allgemein menschlichen allein jenes verlorenen Einheitsgrundes der Allgemeinheit sich wieder zu bemächtigen suchen. Die Objektivität dieser nationalen Entwicklung läßt aber von Anfang an gleich eine zweifache, eine göttliche und eine natürliche Autorität zu.

Mit dem Anhalten an eine göttliche Autorität war das Festhalten am Monotheismus, der Glaube an Einen Gott, und die Trennung der Natur von Gott, ja der Gegensatz derselben in der einzigen Rettung durch Gott allen Feinden gegenüber, nothwendiges Erbtheil der Nationalität. Diese Einheit tritt scharf ausgeprägt in der von allen Völkern auserlesenen und bevorzugten Nationalität der hebräischen Bildung geschichtlich hervor.

Ihr gegenüber liegt ein Versinken der Menschen in die Gewalt der Natur, die aus dem Vergessen der objektiven Gotteslehre, oder vielmehr in einem Verwechseln derselben mit der Naturgewalt sich begründet. An die Stelle der eigentlichen Gottesanbetung muß Naturanbetung treten. Das Eine wird das All. Der Gegensatz zwischen Gott und Natur hebt sich in der vollständigsten Vermengung beider auf. An die Stelle des Monotheismus stellt sich der förmlich ausgesprochene Pantheismus. Diese Anschauung im Gegensatz mit der ausschließenden hebräischen bildet ein anderes Reich der möglichen Bildung der Sprache und Nationalität. Diese letztere aber wird nothwendig der ausschließenden hebräischen gegenüber eine einschließende, umfassende, nach außen weniger bestimmte, und im Gegensatz von jener Individualität eine vorherrschend allgemeine seyn. So gestaltete sich historisch das indische Leben, gleichfalls auf dem Boden einer ursprünglichen Tradition, die aber ohne

bestimmten ausschließenden Haltpunkt in die Allgemeinheit sich auflöste.

Abgesehen von dem religiösen Elemente der hebräischen Nation, das einer göttlichen Führung angehörig, einen historischen Träger in jener ausschließenden Nationalität gefunden, diese Ausschließung aber auch der übrigen Weltbildung gegenüber bewahrte, so lange bis die Fülle der Zeiten gekommen war, wo die Schale zerbrochen und das innere Leben durch ein göttlich-historisches Faktum geoffenbart wurde, hat die hebräische Bildung auch eine natürlich-historische Bedeutung, welche gerade in jener Ausschließung, die nicht an sich, sondern nur in Betracht der übrigen nationalen Entwicklungen nothwendig war, hervortrat. Diese Ausschließung ist an sich der einfache Gegensatz des national-individuellen Lebens, in wie weit es von einer einheitlich positiv-religiösen Kraft getragen wird, ohne diese ganz und innerlich zu fassen und auszuprägen, mit dem allgemeinen und natürlichen Nationalen, in welchem die Nationalität, die zuerst durch die Sprache sich gesondert, dem Inhalt nach sich aus dieser Sonderung löst, und zur äußern Ungebundenheit der Allgemeinheit und Unentschiedenheit sich ausdehnt. Beide Bildungen aber geben wieder nach außen hin die Grundlage zu einer nationalen Bildung, die vom Naturgrund ausgehend, diesen mit der einheitlich göttlichen Tradition verbinden, und in dieser Verbindung eine neue Gottesverehrung erzeugen will, welche an dem absoluten Monotheismus festhalten, und doch zugleich die natürliche Kraft der Poesie und Sprache als einziges Zeugniß für ihre göttliche Wahrhaftigkeit anerkennen, und dadurch das Allgemeine der indischen Bildung mit der ausschließenden hebräischen Nationalität, das pantheistische Element der Naturanbetung in der vollkommensten Authentizität des verkündenden Subjekts mit dem monotheistischen Element der absoluten Einheit Gottes, die vollendete Trennung Gottes von der Welt, und die höchste Verbindung der Gottesanbetung mit der sinnlichen Vorstellung zugleich setzen will. Diese Periode trat in die orientalische Entwicklung durch Muhamed ein, und war die vollendetste Umkehr der beiden vorausgehenden Bildungsgesetze. Die ausschließliche Individualität des hebräi-

schen Volkes wurde zur römischen Herrschsucht, die alles sich unterwerfen und dadurch die Einheit zur Allheit umgestalten wollte. Die indische Allgemeinheit wurde zum höchsten Absolutismus, zum höchsten Nothwendigkeitsgesetze in Beziehung des geistigen Lebens, und alle Grundgesetze des Pantheismus, Fatalismus und Absolutismus, Quietismus und Auflösung des Geistes in absolute Weltallgemeinheit begegneten sich hier, und wurden zu Trägern des reinen Gegensatzes ihrer selbst, zu Trägern des Monotheismus. Die indische Allgemeinheit wurde zur egoistischen Eroberung und Unterwerfung der Völker, und die hebräische Ausschließung gleichfalls, aber beide wurden wieder in sich negirt, indem der hebräische objektive göttliche Haltungspunkt durch natürliche Begeisterung, und die indische Naturanschauung durch Autoritätsglauben ersetzt werden sollte. Im Muhamedanismus hatte das orientalische Leben dem Prinzip nach eine völlige Umkehr seiner selbst erfahren, und war doch der allgemeinen Form nach sich gleich geblieben.

Die orientalische Bildung, die vorherrschend der Objektivität sich zugewendet, hatte stets mehr das Bild als den Gedanken sich angeeignet, war stets von der Objektivität mehr beherrscht worden, als daß sie dieselbe zu beherrschen gesucht hätte, während die occidentalische die subjektive Kraft über das objektiv Geltende herrschend zu machen, und alle Aeußerlichkeit den formellen Gesetzen der menschlichen Natur zu unterwerfen suchte. Dennoch gibt auch die orientalische Bildung dasselbe Gesetz der Entwicklung kund, das den Occident beherrschte. Während Griechenland die dreifache Form der Kunst ausbildete, hatte sich hier eine dreifache Entwicklung des Inhalts gestaltet. Allein diese war gleichfalls in den Gegensatz von sich selbst übergegangen, statt es zur wirklichen Ausgleichung und Einheit zu bringen. Der wahre Inhalt der Menschengeschichte muß die Natur in persönlicher Einheit verklären. Die Allgemeinheit der indischen Weltanschauung reicht aber dazu so wenig hin, als die Individualität der hebräischen Ausschließung. Die versuchte Vereinigung beider im Muhamedanismus hatte gleichfalls nur dazu dienen können, die Unmöglichkeit einer solchen Einheit ohne einen höhern Grund historisch darzulegen. Mit diesen drei Stufen ist die orientalische Entwicklung in ihrem ganzen Um-

fange beschlossen. Der entgegengesetzte Endpunkt und die Vermittlung in ihrer Möglichkeit und Unmöglichkeit ist in diesen drei Richtungen vollendet. Alle andern Völker und Sprachen des Orients sind in diese drei eingeschlossen, und dienen als Uebergangs- und Mittelstufen, geben aber der ganzen Ueberschau keine andere Gestalt. Alle andern sind in diesen drei Grenzpunkten bestimmt und durch diese allein zu erklären, und in ihrer Stellung zur allgemeinen menschlichen Entwicklung zu würdigen.

Zu diesen drei Punkten führt uns auch die historische Stammestheilung der Nationen und Sprachen zurück. Während von den Söhnen Noas zwei sich in das Erbe theilen, ist der dritte ausgeschlossen und zur Dienstbarkeit verurtheilt, also ohne selbstständige eigene Entwicklung; vielmehr wird sein Erbtheil den beiden andern zugetheilt, und diese müssen die dem dritten gebührende Aufgabe in der Völkerentwicklung ersetzen. Semiten und Japhetiden aber bilden unter sich wieder den einfachen Gegensatz der nationalen Entwicklung. Die Semiten als die unmittelbar Gesegneten, weil ihr Stammvater die natürliche Scham, welche die Trunkenheit des Stammvaters aufgedeckt, mit dem Mantel verhüllte, erhalten die bevorzugten Vorrechte göttlichen Erbtheils im hebräischen Volke. Die Japhetiden wahren das Geheimniß der Natur, und gehen in die Mannigfaltigkeit der natürlichen Lebensbildung auseinander. Das pantheistische Naturprinzip Indiens wird ihr gegentheiliges Erbgut. Beide Stämme aber treten im Muhamedanismus in eine gemeinschaftliche Bildung ein. Araber und Perser ergreift die gleiche Aufregung. Die Sprachen und die Dichterformen begegnen sich in derselben Lebensanschauung. Nach dem waltenden Gesetze der Vermittlung begegnet sich der Gegensatz auch hier in der Dreizahl und begründet in demselben eine neue Einheit.

§. 42. Verhältniß der griechischen und orientalischen Bildung zu einander.

Die Einheit der semitischen und japhetischen Bildung im Muhamedanismus ist keine wirkliche Lösung des Gegensatzes, sondern selbst nur wieder der doppelte Gegensatz mit dem Ausgangspunkte. Durch sie wird die Möglichkeit

einen Zusammenhanges der nationalen Gegensätze untereinander, aber noch nicht die Möglichkeit der Ausgleichung mit dem ersten Gegensatz allgemein menschlicher Bildung erreicht. Der Muhamedanismus ist im Gegensatze mit der orientalischen Objektivität die höchste Steigerung einer sich selbst für unfehlbar erklärenden Subjektivität. Der historisch-traditionelle Boden der asiatischen Bildung ist nicht aufgegeben, aber in einem entgegengesetzten Ausgangspunkte aufgegangen. Eine durch Nichts beglaubigte Subjektivität beherrscht diesen Grund willkührlich, und er hat aufgehört eigentlich objektiver Grund zu seyn, und ist sein eigenes Gegentheil, der Ausdruck der subjektiven Phantasie geworden. Es hat die orientalische Bildung in sich selbst umgeschlagen, ohne doch der occidentalischen dadurch näher zu kommen. Vielmehr herrscht ein vollständiger Gegensatz zwischen den letzten Bildungsstufen beider Reiche. Die orientalische Poesie ergeht sich in einer vergeblichen Anstrengung, das Unaussprechliche und Unendliche in eine Reihe von endlichen Formeln aufzulösen. Sie gefällt sich darin, die Objektivität als eine unendliche durch die Ueberschreitung des endlichen Maßes zu erreichen, und sucht die natürliche Anschauung durch eine ins Schrankenlose übergreifende Phantasie über sich hinaus zu steigern; selbst die letzten Anklänge und Nachklänge der griechischen Bildung in der römischen Poesie gefallen sich dagegen noch in jener gemessenen Freiheit, die stets in den Schranken einer reellen Wirklichkeit sich hält, und jede Uebertreibung als formlos verabscheut. Der orientalischen Poesie gefällt kein Bild, welches nicht die Realität in ein Geheimnißvolles und Unendliches, das zwar im sinnlichen Bild erscheint, aber das Bild über das irdische Maß ausdehnt, hinüberzieht, oder durch eine Reihe von ungemessenen Vergleichungen über die Wirklichkeit und Möglichkeit hinausreicht; wogegen die römische Poesie nur selten der Bilder sich bedient, und diese nur in den Schranken der durch den Begriff gemessenen Vorstellung festhält, jede schrankenlose Willkühr der Einbildungskraft durch das Gesetz der objektiv realen Vorstellung begränzt. Beide Bildungsstufen sind in sich selbst ungemein verschieden, entsprechen einander dennoch nicht. In beiden wie

durch die Umkehr des eignen Ausganges der weitere Fortschritt unmöglich geworden. Dennoch aber konnte dabei die menschliche Bildung nicht stehen bleiben. Das noch gebliebene natürliche Erbtheil der Menschheit war verzehrt, ohne daß das Ziel der möglichen Ausbildung der natürlichen Kräfte erreicht worden war. Diese Möglichkeit hatte sich durch den Fortschritt hindurch von ferne gezeigt, weil ohne eine solche Möglichkeit überhaupt gar kein Wandel und keine Bewegung möglich gewesen wäre; aber sie war auch in der eigenen, blos natürlichen Grenze als ungenügend und ihren eigenen Anfang negirend erschienen, ohne zu einen einheitlichen Abschluß zu gelangen. Ein nochmaliger Fortschritt war unausbleiblich bedingt. Aber dieser nothwendig bedingte Fortschritt war ohne ein neu hinzutretendes Bildungsprinzip rein unmöglich. Dieses Bildungsprinzip konnte aber nicht in dem bisherigen Eigenthum der Menschheit gesucht werden. Es war eine historisch eintretende göttliche Offenbarung zur Lösung jener wachgewordenen Sehnsucht und zur Erlösung aus den Banden einer unzerreißbaren Schranke der Natur der Menschheit nothwendig, selbst wenn sie nur zu einer weitern natürlichen Entwicklung ihrer Kräfte gelangen sollte. Jede weitere Erscheinung auf dem Gebiete der poetischen Produktivität in der Menschengeschichte setzt daher eine Offenbarungsgeschichte nothwendig voraus.

§. 43. Die christliche Bildung.

Ein letzter einheitlicher Entwicklungsgang der natürlichen Ausbildung der menschlichen Kraft des Könnens in der dichtenden Kunst ist, mit dem doppelten Abschluß jener doppelten ersten Bewegung nothwendig bedingt, und ist historisch gegeben durch die Eintragung des christlichen Glaubensprinzips in die menschliche Geschichte. Aber wenn nur durch das Prinzip des Christenthums eine solche Entwicklung möglich und erklärbar ist, so kann diese selbst doch wieder nur auf dem Grunde einer natürlichen Basis sich entfalten. Dieser Grund muß erst vollkommen durchdrungen und durchsäuert seyn, bis die Dichtkunst in ihrer vollen, die menschlichen Kräfte belebenden und umformenden übernatürlichen

Einheit der natürlichen Kräfte erscheinen kann. Ein doppelter Grund trägt auch hier die Dreizahl der fortschreitenden Entwicklung, indem sie sich von jenen Anfängen weg=, und durch das leitende geistige Prinzip getragen, der höhern Einheit zuwendet.

Die durch das Christenthum hervorgerufene Bildung der dichtenden Kunst trägt sich ein in den Grund der formel allgemeinen Bildung, und nimmt vorherrschend die gegebene Objektivität in sich auf, um sie durch das Prinzip der Freiheit zu subjektiren; oder sie geht von der Nationalität eines noch ungebildeten, rein menschlichen Grundes aus, um ihn durch die höhere Objektivität des Glaubens und der Freiheit zu begeistern, und zur vollen Einheit des christlichen Lebens zu führen. Beide Gegensätze treten dann nothwendig wieder unter sich in eine bewußte Ausgleichung zusammen, sobald sie der einheitlich tragenden Macht, aber auch des annoch einseitigen tragenden Grundes sich bewußt geworden sind. Dieser doppelte Ausgang einer allgemeinen menschlichen Bildung, die in ihren Formen sich bereits objektivirt hat, und daher auch mit der Objektivität des christlichen Inhalts jenen Vereinigungsversuch zuließ, und einer subjektiven nationalen Entwicklung, die in der Unabhängigkeit und Freiheit der natürlichen Kraft den Anhaltspunkt für ein freies, in der Subjektivität der Liebe Alles verklärenden christlichen Prinzips gefunden hatte, bestimmt den Gegensatz der romanischen und alt=germanischen Entwicklung der Poesie im Christenthum, die in ihrem Ausgang verschieden, zuletzt doch wieder in eine gemeinschaftliche Entfaltung sich ausgleichen muß.

Die romanische Bildung war auf dem Grunde des alten Römerreichs, von dem sie auch die Sprache angenommen, aufgebaut, und schloß sich vermöge dieses natürlichen Zusammenhangs an die klassisch römische und dadurch auch an die griechische Bildung an. Die Muster der griechischen und römischen Literatur schwebten den romanischen Nationen als formel beschlossene Ideale vor. Wie die Scholastik die Formen des Aristoteles mit herüber nahm, um eine christliche Philosophie auf jenem formal natürlichen Grunde zu gestalten; so nahmen die romanischen Sprachformen die grie=

chischen und lateinischen Dichtungsformen in sich auf, und suchten dieselben mit dem neuen Inhalte des Christenthums zu versöhnen. Dieser Versuch konnte nun freilich nicht vollständig gelingen, allein er führte doch immer zu einem reichen Schatz von Bildungen, die mittelst der schon gegebenen Form dem zu ergreifenden Inhalte abgerungen wurden.

In entgegengesetzter Weise war die germanische Nation schon frühe in die Reihe des christlichen Bekenntnisses eingetreten, aber nicht ohne ihren alten Naturgrund mit ins Christenthum herüberzunehmen. Die Nationalität des Germanenthums erschien bald als der politische Hort des Christenthums. Diesem neuen Aufschwung wurde die alte Anschauung zum Opfer gebracht und das Asenthum erbte sich nun im Ritterthum und den damit verknüpften Ideen ins Christenthum herüber. So wurde der nationale Stoff eines freien Heldenlebens der Grundstein einer christlich nationalen Lebensanschauung, in der zuerst der nationale Grund vorherrschend sich entfaltete, aber nicht ohne das christliche Prinzip, wenn auch oft nur in dem leitenden und unbewußt eingetragenen Grundgedanken durchblicken zu lassen. Diese vorherrschend natürliche Begründung führte aber nothwendig zur immer tieferen Aufnahme des christlichen Offenbarungsgeheimnisses, und die höchste Steigerung der Subjektivität im herrschenden Heldenleben führte zur Idee einer Einheit des christlichen Mysteriums mit demselben, so daß das Subjektive im Christenthum mit dem Subjektiven im Volksthume zusammentraf.

Wie aber die Verbindung des wahren objektiven Inhalts aller Bildung im Christenthum mit der blos formalen und einseitigen Objektivität der antiken Formen keine vollständige und reine Gleichung zuließ, so konnte auch auf dem Gebiete der bloßen Subjektivität, die von der Individualität des nationalen Lebensgrundes noch nicht vollständig sich gelöst hatte, mit der allgemeinen Einheit des tiefen Persönlichkeitsgrundes, der im Christenthum aufgeschlossen war, keine vollkommen einheitliche Lösung statt finden. Es blieb in beiden Entwicklungen ein noch zu lösender Rest übrig, der das Bewußtseyn der tiefsten Befriedigung der Subjektivität in der Objektivität durch die Subjektivität der objektiven Formen und die

Objektivirung der subjektiven Kräfte vermitteln sollte, um endlich eine schlüßliche und höchste Einheit zu erkämpfen. So entsteht eine dritte Reihe der roman-germanischen Bildung, in welcher einerseits das romanische Element germanisirt werden, und andrerseits das germanische Element der römisch-griechischen Form sich nähern mußte. Hat die erste Reihe der romanischen Bildung in den romanischen Nationen des neuern Europas in Italien, Spanien und Frankreich sich ausgebildet, dagegen das älteste germanische Element sich in eigentlich deutscher Zunge angesiedelt; so tritt nun diese dritte Reihe in ihren ersten Anfängen der Germanisirung des romanischen Elements nach England über, wo ein deutscher Stamm einem römischen Bildungsgesetze sich aufgesetzt, und die Sprache mit überwiegend germanischer Bildung doch den römischen Umlaut in sich aufgenommen hat; und in der Romanisirung des germanischen Elements in die deutsche Sprache zurück, nachdem diese durch das Studium der Classiker der formalen Bildung des griechischen Elements sich mit großer Zuneigung hingegeben, und dadurch den eigentlich germanischen Grund einer äußerlich und formel geschlossenen Ausbildung unterworfen, und die daraus entspringende Empfänglichkeit für formale Vollendung errungen hatte. In beiden Entwicklungen ist aber das ehemals überwiegend hervortretende Prinzip des gläubigen Aufschwungs zurückgetreten, und nur unter dem Schleier der Sehnsucht und des Schmerzes noch erkennbar.

Nachdem sofort zwei Reiche des subjektiven Gefühls sich entfaltet haben, und durch zwei Stufen des natürlichen Fortschritts hindurchgegangen sind, bleibt nur noch Eine mögliche und nothwendige Entwicklungsstufe übrig, für welche aber ein wirklich historisches Feld noch nicht in der Vergangenheit aufgefunden werden kann. Da aber die Gesetze der natürlichen Entwicklung in den vorausgehenden Stufen der menschlichen Bildungsgeschichte mit treuer Consequenz sich entfaltet haben, so wäre es eine Verläugnung des natürlichen Gesetzes und der ganzen geschichtlichen Entfaltung, es wäre eine Verläugnung der vorausgehenden Geschichte, sowie der aller Geschichte zu Grunde liegenden nothwendigen Entwicklungsfähigkeit der menschlichen Kräfte, wenn man in die Zukunft einen

Zweifel setzen wollte, daß sie das bisher vollständig und treu Durchgeführte nicht auch zu einem letzten Ziele zu bringen berufen seyn sollte. Alle natürlichen Möglichkeiten müssen erschöpft seyn, bevor die Geschichte selbst zu Ende gehen kann. Es ist somit klar und bestimmt, daß der Geschichte der Poesie nur noch eine einzige Periode ihrer Entwicklung übrig bleibt, mit der sie nothwendig ihren Fortschritt beschließen muß, weil mit demselben alle natürlich möglichen Gegensätze beschlossen und zur Einheit vermittelt seyn müssen. Dieses nothwendige Eintreten einer solchen Periode ist mit unläugbarer Gewißheit zu bestimmen. Wann diese Periode der Jahrzahl nach eintreten, und wie viele einzelne Jahresreihen sie in sich beschließen wird, das muß freilich der wirklichen Geschichte überlassen bleiben. Die allgemeine Stellung dieser Periode und ihres einheitlichen Verhältnisses zur poetischen und allgemein menschlichen Entwicklung überhaupt kann dagegen mit voller Sicherheit zum Voraus bestimmt werden.

β. Aus der historischen Entwicklung hervorgehende allgemeine Bildungsgesetze.

§. 44. Gleichmäßigkeit des alle einzelnen Perioden durchlaufenden Bildungsgesetzes des Inhalts der Poesie.

Mit dem Christenthum ist das Reich der poetischen Bildungen seinem Inhalte nach geschlossen, und die Geschichte von dieser Seite an ihr Ende gekommen. Das Gesetz ist sich gleich geblieben, hat in allen einzelnen Reihen seine Nothwendigkeit in der Möglichkeit geoffenbart und dadurch überall die historische Wirklichkeit hervorgerufen. Es kann auch in dieser letzten Reihe nicht trügen, eben weil es das allgemeine, vor der Geschichte liegende Gesetz ist, durch welches alle Geschichte erst wird, und in dem alle Geschichte erst erklärt werden muß. Freilich gehört eine gewisse Reihe von historischen Thatsachen dazu, um das Gesetz in seiner natürlichen Allgemeinheit als ein über aller Besonderheit schwebendes zu erkennen, und somit erklärt einerseits auch die Geschichte wieder das Gesetz, wie ja jede Allgemeinheit nur mittels der Besonderheit erkannt werden kann. Das Gesetz ist seiner Allgemein-

heit wird mittels der Anwendung auf die sonderheitliche Geschichte erkannt. Allein die Geschichte darf damn auch nicht, wie es leider fast immer geschieht, als bloße Aeußerlichkeit und Besonderheit, sondern muß als das Nacheinander des Nebeneinanders, als das im Verhältnisse zu einem Allgemeinen verständliche Besondere betrachtet werden. Jeder Geschichtschreiber fühlt das, aber jeder sucht sich eben mit einem subjektiven Ziel zu helfen, das er willkührlich in seine Entwicklung hineinlegt. In der Wissenschaft aber kann es keine Willkühr geben. Nur an einem strengen allgemeinen Gesetz sind die Sünden des Einzelnen zu richten. Ueber allen Subjektivitäten muß eine Objektivität als geltende und richtende Allgemeinheit anerkannt werden. Nach dem Verhältniß zu einem solchen allgemein gültigen Gesetze gruppiren sich die einzelnen historischen Fakta erst zu einem verständigen und verständlichen Ganzen. Die Mannigfaltigkeit muß in der Einheit zur Totalität und dadurch zur Wahrheit und Schönheit werden.

Durch die ganze Entwicklung der Poesie geht der Gegensatz hindurch, der die Allgemeinheit in der Besonderheit zu finden sich bemüht, und aus ihrer Verbindung der höhern Einheit gewiß zu werden sucht. Dieser Gegensatz vermittelt in seinem von außen her bestimmten unmittelbaren Zusammentreten die nachfolgende Vermittlung, die in ihrer Vollständigkeit stets die Dreizahl der Vermittlungsstufen, wie sie entweder in dem objektiven Gesetze der Kunst, oder in dem subjektiven Gesetze des Fortschritts, oder in beiden zugleich angedeutet ist, durchlaufen muß. Es gehören demnach nothwendig drei Stufen des Fortschritts innerhalb einer in sich geschlossenen Sphäre der Kunstentwicklung zusammen, wenn die Einheit in ihrem Gegensatze und in der entsprechenden Vermittlung erkannt werden soll. Nicht jedes politisch abgeschlossene Volk bildet daher auch in dieser allgemeinen Entwicklungsgeschichte des geistigen Lebens, ausgesprochen durch die Sprachbildung, eine geschlossene Einheit, sondern viele politisch bedeutsame Völker verschwinden in dieser Zusammenfassung fast ganz, oder erscheinen doch blos als Nebenzweige und Ausfüllungsstücke für eine allgemein bedeutsame Richtung. Das römische Volk, welches geschicht-

lich in der politischen Stellung des Staatslebens den ersten Rang der occidentalen Völker einnimmt, kann in der allgemein menschlichen Entwicklungsgeschichte, in wie fern diese auf die Kunst und Wissenschaft gegründet ist, nur als Complement der griechischen Bildung betrachtet werden. Die Geschichte der Nationalpoesien muß daher jenem allgemeinen Gesetz des Fortschritts untergeordnet werden. Aber es trägt doch wieder jede einzelne Entwicklung den Keim desselben Gesetzes in sich, der mit seinem wirklichen Entfalten sich nothwendig bis in die letzten Glieder hinaus offenbaren muß. Die politische Bedeutung eines Volkes liegt zum Theil in der Entwicklung des Rechts- und Freiheitsprinzipes im Staatsleben, zum Theil in der Aufgabe desselben, der Ausbildung der nationalen Entfaltung des Denkens und Könnens zum äußern Träger zu dienen.

Der eigentliche Grund, in dem die poetische Gestaltung des bildenden Geistes sich einträgt, ist die Sprache. Die Bedeutung der Sprache in ihrer innern Einheit, Mannigfaltigkeit und Bildungsfähigkeit, in ihrer Weite und Tiefe, bestimmt auch die Bedeutung der Nationalität im Sinne der allgemein menschlichen Entwicklung des Könnens. Was zu einer Sprache sich zusammenfügt, gehört auch einem gemeinschaftlichen Bildungskreise an. Die Völker, welche die Sprache der Römer in neuerer Umgestaltung sich angeeignet haben, Italien, Spanien und Frankreich gehören zunächst einem gemeinschaftlichen Entwicklungsgange poetischer Bildung an, und bilden miteinander ein für sich bestehendes Ganzes.

Um die Bedeutung der national poetischen Entwicklung gehörig zu fassen, gehört ein tieferes Eingehen in den Genius der Sprache nothwendig zur wahrhaft historischen Erkenntniß der natürlichen Entwicklung der Menschheit. Allein da die Sprache nichts anderes seyn kann als das Organ der höchsten geistigen Einheit, so muß die Sprache mit den Gesetzen des menschlichen Geistes nothwendig in einem wesentlichen und unzertrennlichen Zusammenhange stehen. Die Bildung der Sprache beurkundet daher äußerlich, was das Bedürfniß des menschlichen Geistes innerlich verlangen muß. Die allgemeine Befähigung und Sehnsucht,

welche die Menschheit zum Streben nach einem einfachen höchsten Ziele treibt und führt, theilt sich eben der Sprache mit, und tritt durch sie in Bild und Form ins Leben heraus. Die Sprache ist daher im Allgemeinen, wie im Besondern denselben Bildungsgesetzen unterworfen, wie die Geschichte der natürlichen Bildung überhaupt. Die Poesie ist aber nur der höchste Ausdruck der nach Außen bildenden Kraft des Wortes, und gibt daher in höchster Instanz Aufschluß über die eigentliche innerste und höchste Macht der Sprache. Jede Sprache steht in bildender Kraft gerade so hoch, als ihre poetische Befähigung reicht. Die rechte Sprachenkenntniß ist daher von der Erkenntniß des höchsten Aufschwungs der Sprache in der dichtenden Kunst untrennbar, und ein Zurückführen der poetischen Bildungen auf einen nothwendig allgemeinen Grund und auf eine durch die tiefsten Gegensätze vermittelte Einheit muß zugleich wieder dem Sprachforscher selbst von höherer leitender Bedeutung erscheinen.

§. 45. Der im Denken gewonnene Ausdruck für das allgemeine Gesetz der historisch-sprachlichen Entwicklung der Poesie.

Die Sprache kann sich nicht anders bilden als nach den Gesetzen jeder Bildung, die aus der Wechselwirkung der Freiheit und der Nothwendigkeit hervorgeht. Das allgemein Nothwendige des Naturlautes, das aus der Wirkung der Objektivität des äußern Eindrucks der Sinnenwelt auf die Totalität der sinnlichen Einheit hervorgeht, bedarf einen geistigen Faktor, eine Verbindung und Zurückführung auf ein sicheres obschwebendes Bindungsprinzip, in dem ein persönlicher Geist auf dem unpersönlichen, aber individuellen Grund der Leiblichkeit mittels einer allgemeinen seelischen Basis, den artikulirten Laut begründet und erbaut. Diese Erbauung ist wieder eine doppelte; in wie fern sie die Bildung und Bindung des Lautes zum Worte, oder die Bildung und Bindung des Wortes zum Satze betrifft. In beiden ist dasselbe Gesetz nur in verschiedener Weise ausgedrückt. Beide verbinden ein Allgemeines und ein Besonderes in einer bestimmten Einheit. In der Wortbildung tritt die Einheit eines Grundlautes mit einem Mitlauter als

Wort hervor. Dieses so gebildete Wort ist aber zunächst auch wieder ein für sich Bestehendes, oder ein Element des Wortes, eine einfache *Sylbe*. Das Wort unterscheidet sich von der Sylbe durch die einfache Bestimmung des geistigen Inhalts. Ein Wort ist eine geschlossene Einheit des artikulirten Lautes, welches in dieser äußerlichen Einheit zugleich die innere einheitliche Bedeutung in sich schließt. Eine Sylbe ist eine solche äußere Einheit, die erst in der Verbindung mit andern ähnlichen Einheiten eine geschlossene Bedeutung erhält.

Nach diesem Unterschied von Wort und Sylbe gibt es nun nothwendig auch eine mehrfache Bewegung in der Bildung der Sprache. *Buchstabe*, *Sylbe*, *Wort* sind die drei auf einander folgenden Glieder, aus denen der Fortschritt vom Besondern zum Einheitlichen im Sprechen sich gestaltet. Der Zusammenhang der Worte in ihrer nothwendigen Verbindung zum Sprechen richtet sich nach demselben Gesetze. Er ist in der Logik ausgesprochen. Zu jedem Satze gehört die nothwendige Einheit von Subjekt, Prädikat und Copula. Das Subjekt stellt die Besonderheit, das Prädikat die Allgemeinheit, die Copula die nothwendige Verbindung zwischen beiden dar. Besonderheit und Allgemeinheit stehen sich aber nicht an sich, sondern stets im bestimmten Verhältnisse gegenüber. Nur die nächste Allgemeinheit kann mit der nächsten Besonderheit durch eine einfache Bindung, durch eine logische Copula verbunden werden. Diese Bindung tritt aber als einfach erste Sichtbarwerdung des Gegensatzes von Subjekt und Prädikat in der einfachen Zusammenfügung von Allgemeinheit und Besonderheit der Merkmale im *Begriffe* hervor; dagegen stellen sich die Gegensätze im Prädikat und Subjekt im *Urtheile* heraus, und haben die Copula als blos nothwendige Verbindung zwischen sich. Erst im *Schlusse* tritt dann auch diese als bestimmt vermittelt und vollständig gegliedert hervor.

In dieser Aufeinanderfolge ist die offenbare Folgenreihe der Wortbildung ausgedrückt. An der Stelle des an sich einfachen *Begriffes* steht hier der *Buchstabe*, während in der *Sylbe* als Gegensatz des Buchstabens das *Urtheil* repräsentirt ist, und

das aus der wirklichen Einheit und vollständigen Vermittlung hervorgehende Wort den logischen Schluß bezeichnet. Wie nun die Bildung der logischen Formen geschichtlich in den einzelnen Systemen der Philosophie hervortritt, so ist dieses Gesetz auch in der Bildung der Sprachen geschichtlich geworden.

Es gibt Buchstabensprachen, Sylbensprachen und Wortsprachen, d. h. solche Sprachen in denen das eine oder andere dieser Bildungsgesetze vorherrschend zur Entwicklung gekommen ist. Diese Bildungen tragen wie Subjekt, Prädikat und Copula auch wieder die allgemeinen Verhältnisse der menschlichen Entwicklung überhaupt an sich. Allgemeinheit, Besonderheit und Einheit begegnen uns in diesen Anfängen in den ersten sichtbaren Zeichen ihres nothwendigen Ausdrucks. Ja in jeder einzelnen Sprache wird das ganze Gesetz sich gleichfalls wiederholen, so wie ja in jedem System der Philosophie auch wieder ein Complex von allen logischen Formen enthalten ist, ohne daß dadurch die Aufeinanderfolge der Systeme in ihrem allgemeinen logischen Verhältnisse gestört wird. Nur ist eben der vorherrschende Charakter des Systems durch das Verhältniß seines Obersatzes selbst wieder bestimmt.

Eben so hat jede Sprache der Stabilität des Grundes gegenüber eine zweifache Bildungsfähigkeit, die der Zusammensetzung und die der Beugung. Diese beiden Gesetze aber charakterisiren im vorherrschenden Verhältniß zur Grundeinheit einer Sprache wieder die Stellung der Einzelsprache zur Allgemeinheit des sprachlichen Grundes. Dieses Verhältniß bricht dann nach Außen hervor in der Zusammensetzung der Buchstaben, Sylben oder Worte, nemlich so, daß sich das Wort unmittelbar an das Wort anfügt und diese Zusammenfügung auch den Grundcharakter der Beugung in sich trägt, oder daß die Beugung das Grundverhältniß ist, und die Worte sich erst mittels der Beugungssylbe aneinander fügen, so daß ein zusammengesetztes Wort blos als ein abgebeugtes erscheint. Das erstere Verhältniß ist abgesehen von den einzelnen Modifikationen offenbar das vorherrschende in den orientalischen Sprachen; das zweite offenbar vorherrschend in Bildung des

modalen Sprachenbaues im Griechischen und Lateinischen, von wo es ins Romanische hineingedrungen ist, während der germanische Stamm dem Orient entsprossen die occidentale Bildung in sich aufgenommen und für beide Richtungen sich gleichmäßig befähigt hat.

§. 46. Die Gliederung der einzelnen Sprachen mittelst dieses Gesetzes.

Wie in der allgemeinen Entwicklung die Gegensätze zur Einheit sich zusammenfügen, so begegnen sich auch die äußersten Enden des Wort- und Sprachbaues, um den Anfang der sprachlichen und poetischen Entwicklung in sich aufzunehmen. Aus den sich fangenden und fassenden Gegensätzen geht der Anfang jeder Entwicklung hervor. Die entgegengesetzten Pole ziehen auch in diesem Reiche von Verbindungen sich an. Die Buchstabensprache ist dem logischen Begriffe der Zusammensetzung nach entsprechend, und dieser geht aus dem Gesetze der Identität hervor, sie hat somit die subjektivste Bedeutung in der Entwicklung des Gedankens. Allein wie in der Geschichte der neuen Philosophie die scholastische Richtung der Form nach das Gesetz der Identität und somit die subjektive Seite der logischen Gedankenbildung in sich ausgebildet, dagegen dem Inhalte nach die höchste Objektivität der Offenbarung im Denken bewahrt hat, sofort die höchste subjektive Form mit dem am meisten objektiv gehaltenen Inhalte verband, ebenso müssen auch in der Sprachenbildung die entgegengesetzten Pole einander umfangen, und der Orient, welcher dem Inhalte seiner Poesie und der ganzen Entwicklung der Sprache nach die Objektivität zu seinem vorherrschenden Antheil hat, muß die erste, dem Begriff und dem logischen Gesetze der Identität entsprechende Seite der dreifachen Möglichkeit der Sprachenbildung der Buchstabensprache festhalten.

Wenn die Buchstabensprachen der Form nach die Subjektivität ausdrücken, so gebührt dem Orient das Reich der subjektiven Form, weil ihm das Reich des objektiven Sprachinhalts angehört. Dieser Gegensatz ist genau derselbe der auch in der nationalen Entwicklung sich darstellt. Die Individualität, die mit der Sub-

jektivität in nächster Beziehung steht, ist demnach zum Träger der Objektivität geworden, indem das objektiv Getrennte zur subjektiven Allgemeinheit zurückstrebt und aus dem Gegensatze von Besonderheit und Allgemeinheit die Einheit errungen werden soll. In der Sprachenbildung liegt nun der Gegensatz in der objektiven Allgemeinheit und in der subjektiven Besonderheit. Daher sind die orientalischen Sprachen auf die Besonderheit des Buchstabensystems aufgebaut.

Dieser Gegensatz von Form und Inhalt, wiederholt sich dann in derselben Weise in der g r i e c h i s c h e n Sprache und in dem Inhalt der griechischen Volksentwicklung. Während der Inhalt die reinste Subjektivität in sich faßt, ist die Sprache dem zweiten Gesetz der Zusammensetzung, das dem logischen Gesetz des Grundes und der Folge, analog der Objektivität angehört, und dem logischen Urtheil, folglich der Trennung des Prädikats und Subjekts entspricht, angehörig. In Griechenland ist die Zusammensetzung und der Bau der Sprache durch die S y l b e, die aus der Entgegensetzung, und nicht aus der einfachen Zusammensetzung der Buchstaben entsteht, bedingt.

Wenn die Entwicklung der orientalischen Sprachen durch den Buchstaben wieder eine dreifache geworden ist, hat sich gerade in dieser Dreiheit wieder eine Einheit bestimmt, die in ihrer Zusammenfügung das Gesetz der griechischen Sprachenbildung in einem einfachen Gegensatz ausdrückt, so daß dasjenige, was im Orient in den Sprachen sich offenbart, in Griechenland in der Sprache gesucht werden muß. Die Buchstabensprachen lassen nämlich unter sich wieder eine dreifache Entwicklung zu, die aus ihrer eigenthümlichen Lautfähigkeit hervorgeht. Der Laut ist entweder subjektiver oder objektiver oder copulativer Eigenschaft, an sich wie in dem Verhältniß zum Worte. Ein an sich formeller objektiver Laut ist das, was wir den C o n s o n a n t e n, den durch die äußere Entgegensetzung der Sprachorgane hervorgebrachten Laut nennen, der, weil er weniger von dem innern Tone als von dem äußern Zwange abhängt, seiner Natur nach mehr der Objektivität angehört. Diesem gegenüber steht der eigentliche Brustlaut, der als V o k a l, als

Ausdruck der Stimmung überhaupt, dem subjektiven Gefühle in wiefern es ein allgemein natürliches ist, entspricht. Beide zusammen geben eine copulative Bildung, in der das Gewicht der Sylbe, gleichmäßig auf beide vertheilt, eine objektive Einheit herstellt. Diese dreifache Bildungsfähigkeit der Buchstabensprachform hat sich im Orient regelmäßig ausgebildet.

Wo die objektive Richtung der Volksthümlichkeit am entschiedensten ausgesprochen war, und die Wurzel des Worts in dem traditionellen Inhalt gesucht werden mußte, in der hebräischen Sprache besitzen wir eine entschiedene Consonantensprache, die in den Buchstaben sich nach objektivem Bildungsgesetze in Radikal- und Flexual- oder Servilbuchstaben ausscheidet, und in Verbindung derselben die Sprachenbewegung ermittelt, somit das bisher aufgeführte Gesetz auch in dieser Richtung hin befolgt, und in Zusammensetzung der Wurzeln selbst dem gleichen Gesetze der Verbindung zweier Radikalbuchstaben durch einen dritten, wie es sich in der Dreizahl der zusammengehörigen Radikalbuchstaben zeigt, huldigen muß. Diese Buchstaben sind aber vorherrschend Sonalbuchstaben, die den Vokal selbst aus sich ergänzen und nach außen durch ein erst später hinzu gekommenes Punktationssystem ersetzen.

Dagegen ist die der allgemeinen Naturanschauung zugewendete Bildung der japhetitischen Richtung, die ihre Objektivität in der Allgemeinheit des natürlichen Bandes des seelischen Lebens zu suchen hatte, auch in der Sprachenbildung dieser Empfindung zugewendet, und läßt den Laut aus der Tiefe der Brust hervorklingen. Ihre ganze Bildung ist daher vorherrschend dem Vokal zugewendet. Das Gebiet der Vokalisation ist überreichlich ausgewachsen; die Zahl ihrer Vokale übertrifft an sich schon die Zahl derselben in allen andern Sprachen. Aber nicht blos der Zahl nach ist der Vokal in der Reihe der Buchstaben herrschend, sondern auch der Bedeutung nach. Der Sonalbuchstabe wird bis in die entfernteste Stellung im Worte von dem Gesetze der Modifikation verfolgt und ist durchaus in der Lage der Abhängigkeit und in einer ähnlichen Servilität, wie der Vokal im Hebräischen, und

muß sich selbst gefallen lassen, in den Vokal selbst überzugehen, wo irgend eine leise Hindeutung auf einen im Ausdruck bemerkbaren Fall der Sonallaute hervortreten würde. Mit dem hebräischen Sprachenbau ist der eine Gegensatz, mit dem indischen der zweite gegeben.

Beide neigen sich dann durch die vereinte arabisch-persische Poesie der spätern Zeit wieder einander zu, wo der Buchstabenreim stets den Konsonanten zum einen, den reimenden Vokal aber zum andern Träger hat, und beide somit in eine zwar entgegengesetzte aber völlig koordinirte und gleich berechtigte Bedeutung eintreten; so wie etwa in der Baukunst bei der Entwicklung des Gegensatzes von oben und unten gleiche Entgegensetzung und Einheit sich zeigt, indem zuerst in der indischen Kunst die überwiegende Herrschaft der Last, dann in der ägyptischen die überwiegende Herrschaft der Kraft in der Säule hervortritt, bis endlich beide in der griechischen Kunst zur völligen Einheit des reinen Gegensatzes von Kraft und Last gelangen. Eben so ist der Sonalbuchstabe zuerst für sich herrschend im Hebräischen, und der Vokal im Indischen, bis ihre endliche Ausgleichung in der Einheit des mit dem Hebräischen verwandten Arabischen, und des aus dem Indischen stammenden Persischen durch eine gemeinsame ideale und poetische Grundanschauung beider Sprachen, welche in dem Buchstabenreime sich aussprach, erfolgte.

Diese dreifache Bildung, die im Orient im Einzelnen hervortritt und in dieser Entwicklung den Gegensatz und die koordinirte Zusammenstellung der zu einer Sylbe gehörigen Buchstabeneinheit offenbart, tritt in der griechischen Sprache an sich als einfaches Gesetz des Sprachenbaues selbst hervor. Der Sonallaut ist mit dem Vokal so eng verbunden, daß er nur als Konsonant erscheint, der für sich gar nicht hörbar werden könnte. In derselben Dignität steht der Vokal in nothwendiger Verbindung mit dem Mitlaut, so daß aus dem Zusammentreffen und Zusammenlauten des Brust- und Zungenlautes, wie ein Urtheil aus der nothwendigen Verbindung vom Subjekt und Prädikat, die Einheit der Sylbe entsteht. Die Wichtigkeit der Sylbe geht durch

den ganzen griechisch-occidentalen Sprachenbau hindurch, und stellt überall das nehmliche Maß als bedeutend hervor, und die Dreizahl der orientalischen Bildung ist in der dreifachen Folgenreihe der griechischen, lateinischen und romanischen Sprachen im Occident ausgebildet worden.

Beide Sprachenfügungen stehen aber unter sich wieder in einem einfachen Gegensatze, der nach dem Gesetze aller Vermittlung auch wieder auf einen lösenden Schluß hindeutet. Dieser Schluß kann nur in derjenigen Sprachenbildung gegeben seyn, die dem Orient und Occident gleichmäßig angehört, und darum beide Richtungen in sich vereinigt. Die Einheit jener Gegensätze müssen wir daher nothwendig im germanischen Sprachenbau suchen, der aus einer nationalen und orientalischen Wurzel in die griechisch-lateinische Bildung vollständig eingegangen ist, und Subjekt- und Objektivität gleichmäßig verbindet. In ihm ist die Sylbe selbst wieder an die Stelle der Buchstaben getreten, und das äußere Verhältniß der Sprache liegt im Worte und in der vollständig durch Sylbe und Buchstabe zugleich gebildeten Einheit und Ableitung, die, um in der poetischen Entwicklung in ihrer vollkommenen Kraft und Bedeutsamkeit hervorzutreten, ihr Maß weder in dem Laut, noch in der Zusammensetzung, sondern nur in der innern Einheit von Laut und Bedeutung finden konnte.

γ. Verhältniß des logisch-sprachlichen Bildungsgesetzes zur historischen Entwicklung.

I. Allgemeine Vorbedingungen.

§. 47. Der subjektive Grund jeder Erneuerung der Sprache.

Die Urgesetze der Sprache, die mit den logischen Gesetzen und denen aller historisch-natürlichen Volksentwicklung völlig übereinstimmen, und durch diese Gleichheit sowohl ihre eigene Richtigkeit, als die allgemeine Gültigkeit des Grundes, aus dem sie abgeleitet sind, beurkunden, treten wie alle allgemeinen Gesetze nicht unmittelbar, sondern erst mittels äußerer Erscheinungsformen hervor.

Sie sind vorhanden in der menschlichen Natur, aber erst das Nacheinander der historischen Entwicklung ist geeignet, die Erkenntniß derselben im menschlichen Bewußtseyn zu wecken. Zu dieser historischen Entwicklung muß aber nothwendig eine innere geistige Aufregung als höheres Motiv der Bewegung postulirt werden, damit die einzelne Sprache in ihre besondere Entwicklung mit begeisterter Kraft eintrete. An sich ist, sobald einmal die Mehrheit der Sprachen besteht, und diese besteht mit dem ersten Mißbrauch der ursprünglichen Begeisterung, welche den Menschen lehrte, das Aeußere zum Ausdruck des innern Wollens und Schauens zu machen, jener Zustand der Einzelsprachen ein blos äußerlich bestimmter, der natürlich unbewußten Nothwendigkeit gehorchend, und die ursprüngliche Kraft des innern Bildungsdranges der Subjektivität durch die familiäre und nationale Bindung des Gebrauches beschränkend.

Wie in gewissen Gesellschaften gewisse Witze, schlagende Antworten, sonderheitliche Anspielungen sich fortpflanzen, die oft sich auf viele Jahrzehnte vererben, und jedem Andern nur nach einer vorausgehenden historischen Erklärung verständlich sind; so mußte sich in allgemeiner Bildung das gleiche Gesetz der Beschränkung in der Sprache geltend machen. Die Aufhebung der ursprünglichen Bildungskraft durch das Beharren auf angenommenen, schon gebildeten Formen war Eigenthum des besondern Familien- und Volkslebens. Durch konsequente Verfolgung dieses Prinzips würde ein gänzliches Aus- und Absterben der Produktivität des Geistes bedingt erscheinen, wenn sich der innere Bildungstrieb des Einzelnen gänzlich ersticken ließe. Dieser allein bringt fortdauerndes Leben, Kraft und Wachsthum in die Abgeschiedenheit des individuel ausschließenden und beschränkt konservativen Prinzips. Die wahre Konservation besteht in dem innern Triebe des Produzirens, welcher durch das äußere Gesetz von der Schrankenlosigkeit befreit und zur wirklich gestaltenden Thätigkeit formirt wird.

So lange aber eine solche Triebkraft nur auf den Einzelnen beschränkt bleibt, kann sich die ganze Sprache selbst nicht heben und bis zur letzten Freiheit ihrer innern Möglichkeit erschwingen.

In eine ganze Nation muß irgend ein zündender Funke hineinfallen, und wenn diese im Zustande eines glimmenden geistigen Lebens ist, so kann dadurch die Totalität des nationalen Lebens in einer Gluth der Begeisterung aufflammen und in diesem Streben und Aufschwung der geistigen Kraft den höchsten Ausdruck ihrer innern Fähigkeit ins Leben rufen. Dadurch wird die Sprache aus der blos beschränkten Form gelöst und athmet in neu errungener Freiheit des Geistes neues Leben.

Die sprühende Kraft des bildenden Geistes würde ohne bindendes Gesetz in schnell verlodernden Funken verstieben und kein bleibendes Denkmal hinterlassen. Damit die Lösung nicht blos Verlieren der gewohnten Form und Negation des Bestehenden wird, muß eine andere Bindung hinzutreten, durch welche die Sprache ihres innern Gesetzes sich bewußt und fähig wird, die Unendlichkeit in der endlichen Form als eine menschlich schöne und menschlich verständliche zu gewinnen. Die bloße Lösung ohne weiteres Gesetz führt zu keiner Gestalt. Das Unendliche und die Freiheit kann uns immer nur in beschränkten Formen erscheinen.

§. 48. Allgemein historische Bedeutung dieses Grundes.

Wenn die bestehende Schranke der blos historischen Gewohnheit, die hemmende Fessel des äußern Uebereinkommens durch ein historisch begeisterndes Ereigniß in irgend einer nationalen Entwicklung gelöst wird, so muß die Form in einer höhern Gesetzmäßigkeit wiederkehren, und mit der Freiheit zugleich die Selbstbestimmung zu einer gewissen bindenden Form erscheinen. Dieses Gesetz ist nun kein anderes als das in der Anlage der Sprache selbst verborgene. Aber indem es aus dieser Verborgenheit hervortritt, bringt es sowohl den innern Bau der Sprache, als auch seine allgemeine Beziehung zum natürlich beschränkten Grund alles Sprechens und in demselben Maße die einheitliche Beziehung zum freien Endziel alles Bildens und Produzirens des freien Geistes ans Licht.

Dieß Gesetz ist die *poetische Form* der Sprache, welche durch die bildende Kraft der Dichtkunst aus der bloßen Ruhe der

äußern Umgangsbildung heraus und in die Beziehung zu einem verborgenen, unendlichen Ziele der menschlichen Kraft eintritt. Diese poetische Form kann nun keine andre seyn, als die sichtbar gewordene, innere Fähigkeit der Sprache selbst, die durch die tragende Kraft des Geistes aus ihrem bloßen Quantitäts-Verhältnisse hervorgetreten ist, um auch ihre Qualität mittels dieser Quantität zu entfalten.

Mit der poetischen Entwicklung einer Sprache wird ihr innerer Reichthum und ihr einheitlich bildendes Gesetz erst sichtbar. Die Philologie ist daher in ihrer wesentlich höhern Beziehung mit der Aesthetik unzertrennlich verbunden. Das Forschen und Grübeln in den einzelnen Sprachen wird dann erst zu einem freien und einheitlichen Resultate führen, wenn die Blüthen der Poesie selbst in eine systematische Einheit gebracht sind. Es ist der gleiche Fall wie in der Botanik. Es ist lohnend und reichliche Ausbeute versprechend, in der Bestimmung der einzelnen Stengel- nnd Blattformen sich zu mühen, aber ein wahres Verständniß dieser kaum überschaubaren Formen der untergeordneten Pflanzentheile kann doch nur erst mit der Auffindung der höchsten bildenden Einheit, die im Samen, Wachsthum und Blühen der Pflanzen verborgen liegt, erkannt werden. Dieses einheitliche Gesetz bedarf nun freilich wieder einer allmähligen regelmäßigen Ausführung in die einzelnen Glieder, wenn es vollkommen verständlich werden soll, und begrüßt daher jede schon gemachte Entdeckung im Einzelnen mit großer Freude, aber auch mit dem nothwendigen Vorbehalt der einheitlichen Bestimmung und gehörigen Modification dieser Besonderheit, damit dieselbe dem höhern Zwecke untergeordnet werden und dadurch eine bestimmte Bedeutung gewinnen kann.

§. 49. Zusammenhang desselben mit dem allgemeinen Gesetze.

Die Poesie wird gleichfalls in dem allgemeinen und unbewußt innerlichen Grunde der Sprache durch ein hervortretendes organisches Gesetz, welches die Besonderheit der Einzelsprache mit dem allgemeinen Grunde des Sprechens, also mit dem allgemeinen

Grunde der Wortbildung und mit der geistigen Einheit der tragenden Idee, die aber von jeder Sprache nur in dem Maße der in ihr lebenden Empfänglichkeit für dieselbe, also gleichfalls in Beziehung zu dem allgemein natürlichen Grunde aufgefaßt werden kann, verbindet und vermittelt, in die Wirklichkeit hervortreten.

Die poetische Form ist mit der Anlage der Sprache in ihrer Allgemeinheit und Besonderheit, und zugleich mit der zur geistigen Einheit der menschlichen Bildung strebenden Idealität des Wortes gleichmäßig verwandt, und offenbart den innern Zusammenhang beider Gegensätze. Auch auf diesem Gebiete wird daher das historisch Gebildete nur durch die Einheit von zwei an sich getrennten, in sich aber einem höhern Prinzip untergeordneten Gegensätzen erkannt; die poetischen Formen der einzelnen Völker richten sich daher sowohl nach der allgemeinen Fähigkeit der Sprache, durch die ihre Nationalität bestimmt ist, als nach der zeitlichen Entwicklungsstufe des einheitlich höhern menschlichen Bewußtseyns, das durch die Geschichte zur vollen Klarheit der innerlichsten Einheit geführt werden soll. Jede einzelne Nation hat daher auch ihre besondere poetische Form. Durch sie hängt die Sprache mit dem dichtenden und bildenden Geiste selbst zusammen. Eine Ableitung der äußern Formen der Sprache, die der dichtenden Kunst dient, führt nothwendig auch zur Erkenntniß des innern Gehalts und der dadurch bestimmten wesentlichen poetischen Formen selbst. Die Sprachbildung hängt mit dem Volkscharakter und der nationalen Aufgabe eines Volkes im Kreise der allgemeinen menschlichen Entwicklung zusammen, und mit dieser ist offenbar auch die mögliche poetische Erhebung in wesentlicher Verbindung. Also entsprechen sich auch hier die innere und äußere Leiblichkeit der gestaltenden Kräfte wie in der Baukunst, wo auch die tiefste Auffassung der Idee des Tempels als des zeitlichen Leibes Christi mit der vollendetsten Ausgleichung der innern und äußern Gegensätze des Bauens selbst in den gleichen Endpunkt zusammenfällt.

II. Bestimmung der Einheit des allgemeinen und individuellen Bildungsgesetzes der sprachlichen Volksbildung im Versbau.

§. 50. Der Versbau in seinem allgemeinen Verhältnisse überhaupt.

Jede von den bereits entwickelten Grundformen der Sprachbildung erheischt nach dem nothwendigen Grunde des Ausgangs von der bloßen Möglichkeit der poetischen Bildung zur Wirklichkeit des Ausdrucks einer inwohnenden idealen Bedeutung ein eigenes formales Bildungsgesetz, durch welches die Aeußerlichkeit der bloßen Gebrauchs- und Umgangssprache gelöst, und die bloße Abweichung zur bestimmten Form gegliedert wird. Die Dichtkunst unterscheidet sich von dem gemeinen Sprachgebrauch durch eine ideale Auffassung des Wortes, und die tiefern Gefühle, die in der an sich schon gewohnten Wortbildung durch die Poesie geweckt werden. Diese höhere Auffassung des Wortes fodert von selbst wieder eine äußere Abweichung von der gewöhnlichen Sprachform. Ein Mensch, der blos die gewöhnliche beschränkte Umgangs- und Gebrauchsbedeutung in das Wort hineinlegen will, wird nicht von der gewohnten und äußerlich bestimmten Form abweichen. Das Wort ist in diesem Sinn ein Kiesel im Bache, der durch beständiges Rollen eine gewisse Rundung, aber gar keine innere Gestaltung erhalten hat. Das poetische Wort ist aber nicht dieser amorphen Gestaltung der Aeußerlichkeit unterworfen, sondern muß ein tiefes, innerliches, geheimnißvolles und dem gewöhnlichen Leben verborgenes Gefühl durch sich hindurchleuchten lassen. Um dieß zu können, muß das Wort von seiner amorphen Ungestalt befreit und in ein höheres Reich eingeführt werden. Jedes untergeordnete Gesetz wird durch ein höheres Gesetz, nicht aber durch die reine Gesetzlosigkeit gelöst. Ohne Form und Gesetz wird Nichts. An die Stelle des äußern Gesetzes muß ein inneres treten, wenn das Aeußere erhoben und nicht zerstört werden soll.

Die poetische Form gibt sich daher nothwendig der gewöhnlichen Sprache gegenüber in einem äußern Wortmaße, im

poetischen Versbau kund. Die Sprache erhält den Durchklang eines innern Gesetzes, der als Numerus die Sprache noch unbestimmt, aber schon im Klange fühlbar durchdringt, welcher Numerus dann in Beziehung zu irgend einer allgemeinen Bewegung des Gedankens, in zwar noch unbestimmter und nicht gezählter, aber doch von äußerlichen Verhältnissen bestimmter Regelmäßigkeit der Wiederholung als Rythmus, als fließende Wellenschwingung des stagnirenden Sprachsumpfes auftritt. Sobald dieser Rythmus in einer überschaubaren und mit den Verhältnissen des Sprechens überhaupt in einem bestimmten Zusammenhang gedachten und gebildeten Gesetze auftritt, wird er zum poetischen Maße, zum Verse. Der Versbau muß daher mit der Allgemeinheit des Sprechens und mit der Besonderheit der Einzelsprache in der er erscheint in einer wesentlichen und nothwendigen Beziehung stehen, und aus dem Bau des dichterischen Maßes läßt sich ein nothwendiger Schluß auf die innere Fähigkeit der Sprache und auf den poetisch gesteigerten, wirklichen Inhalt derselben mit wissenschaftlicher Sicherheit ziehen.

Das Maß, durch welches die Sprache in ihrer äußern Zusammenstellung eine Steigerung des Inhalts verkündet, welche durch die Steigerung des Gesetzes in den tragenden Schranken des menschlichen Verständnisses erhalten wird, muß nothwendig nach dem dreifachen Charakter der Grundsprachenbildung sich modificiren. Es sind die orientalischen Sprachen, die mit der bloßen Einheit des Buchstabens begabt den Gegensatz in der poetischen Meßung als bindendes Gesetz anerkennen müßen, während die occidentalischen Sylbensprachen den Gegensatz bereits in der Sylbe selbst aufgenommen haben und daher im Verse die reine Aufeinanderfolge des Tones, die Bindung und Lösung des Gegensatzes in den vollen Sylbenverhältnissen lieben; dagegen muß das germanische Sprachengesetz eine höhere Wortfügung zum Gesetz des Versbaues erheben, durch die das orientalische und occidentalische Element zugleich festgehalten und nur in eine höhere einheitliche Harmonie ihres gegenseitigen Gesetzes eingeführt werden.

§. 51. Die orientalischen Formen.

Dieser nothwendigen Bindung und Lösung gemäß erscheint das orientalische Maß als das an sich freieste, das occidentalische als das äußerlich gebundenste, weil die Gebundenheit der Sprache im Buchstaben im Orient eine größere als die Bindung durch die Sylbe in den occidentalischen Sprachen ist. Der Orient hat als einfaches Gesetz des Versbaus den Parallelismus, der zwei Arsen in eine Gemeinschaft zusammenhält und jeden Gedanken durch diese zweifache Spitze festhält. Es liegt im Gesetze des Buchstaben-Sprachenbaus das Gesetz der Identität, oder der gleichgestellten Gegenübersetzung der Objektivität, die mit dem Maße der Subjektivität gemessen wird. Zwei Beziehungen unter einer zusammenfügenden Einheit bilden die äußere Form dieses Gesetzes. Während nun die orientalischen Sprachen das höchste subjective Element der Bildungsform und die höchste Objektivität des Bildungsinhalts unmittelbar aneinanderfügen, vermögen sie diesen Zusammenhang nur durch die äußere Bindung des Parallelismus auszusprechen, der als vorherrschendes Gesetz durch alle Bildungsformen der orientalischen Poesie hindurchgeht.

Da aber die orientalische Poesie selbst wieder eine dreifache verschiedene Sprachbildung zur Basis hat, so wird sich auch das Gesetz des Parallelismus in eine dreifache Bildungsform auflösen. Das allgemeine Gesetz, das durch den Parallelismus festgehalten wird, ist: alles, was unter zwei gegenüberstehenden Tönen mit einer zweifachen Schwingung des Nachdrucks oder der Arsis festgehalten werden kann, bildet zusammen eine Einheit oder einen Vers. Die Zahl der Sylben ist zunächst eine unbestimmte, nur der doppelte Nachdruck der Zweigliedrigkeit ist bestimmt. Zwei Glieder, die unter sich eine ähnliche Wortfügung zulassen, und diese Wortfügung unter eine noch hörbare Einheit zusammenstellen, bilden einen Parallel-Vers. Dieser Parallismus ist nun seiner Natur und der Verschiedenheit der Sprachbildungen nach, auf denen er sich erbaut ein dreifacher, ein Sinn- oder Satz-Parallelismus, ein Formen- oder Verhältniß-Paral-

lismus, oder eine Verbindung beider. Der erste gehört der Hebräischen, der zweite der Indischen, der dritte der Arabisch-persischen Poesie an.

Der hebräische Parallelismus ist an sich der unbestimmteste, indem er nur durch den Inhalt gebunden ist, und nach außen in dem Parallelismus des Wurzelconsonanten, der sich in einer nicht der Zahl der Sylben nach gewissen, sondern durch die grammatikalische Satzverbindung allein getragenen Folge wiederholt, erscheint. So weit sich der einfache Satz ausdehnt, so weit können sich die Glieder des Parallelismus von einander trennen, und so enge die logisch-grammatikalische Satzverbindung zusammentreten kann, so nahe können sich die parallelen Glieder einander berühren. Der Spielraum des Versmaßes ist der weiteste; jedoch immer nicht ganz ohne Bildung und Maß. Sein Maß ist gewissermaßen ein logisches, oder wenigstens ein grammatikalisches. Der Form nach ist die Form des Gedankens Gesetz der dichterischen Vergleichung, und die Gedankenglieder bilden das Maaß des poetischen Bildes.

In der indischen Poesie ist diese Unbestimmtheit noch keineswegs ganz gelöst, jedoch bereits in eine zählbare Gränze zurückgewiesen. Die zweifache Arsis bleibt auch hier Gesetz des Verses. Diese hat zur Unbestimmtheit des bloßen Nachdrucks, der je nach seinem innern Gewicht auch eine größere Entfernung der Spitzen des Gegensatzes zuläßt, wie Wellen, die je höher sie sind, einen um so weitern Bogen zwischen sich spannen, noch die Bestimmtheit des Tones, wie er in der vorherrschenden Lautbestimmtheit des Vokals liegt. Der bloße Sonans, der in der Wurzel des Wortes sich offenbart, hat nur die Biegung und Schwingung der Lippe und Zunge zum Gradmesser, dagegen hat der Vokal einen einfachen Stoß des Brusttones zu seinem Maß, und trägt daher die bestimmte Gränze und Größe der Ausdehnung in sich. Die indische Sprache läßt daher in ihrer Meßung gar keine Anceps zu; alle Sylben sind durch den Vokal an sich in ihrer Länge bestimmt. Dagegen läßt sie die Unbestimmtheit im Gebrauche selbst zu, und hat gerade darin ihr Gesetz, daß sie

eine Zahl von unbestimmten Sylben einer gleichen Zahl von bestimmten Sylben gegenübergestellt, welche bestimmten dann mit den unbestimmten zusammengehalten, das eine Parallelglied des Verses geben, dem das zweite im gleichen Verhältnisse von derselben Zahl bestimmter und unbestimmter Sylben gegenübersteht; so daß der Gegensatz nur durch das geänderte Verhältniß der bestimmten Sylben selbst hergehalten wird. Die Zahl der bestimmten und unbestimmten Sylben hat das Gesetz des vollständigen Parallelismus oder der completen Zweigliedrigkeit in sich, so daß stets vier unbestimmte vier bestimmten Sylben gegenüberstehen. So entsteht das einfachste Versmaß der indischen Poesie, der Slokas, aus dem alle übrigen Maße nach dem gleichen Gesetze sich entwickeln.

Das zweifache Gesetz des hebräischen und indischen Parallelismus geeinigt, finden wir in der arabisch-persischen Poesie. Die Länge der Sylben hat bereits ein durch den Buchstaben und seine Verbindung bestimmtes Maß gefunden. Dadurch wird auch der Vers ein bestimmt und gleichmäßig langer, abhängig von der Zahl der Sylben, wie im Indischen. Dagegen ist der Parallelismus als innerer wieder eingetreten. Zwei Glieder verbinden sich stets durch den Gegensatz des Sinnes in der Einheit des Gleichlautes. Während die indische Poesie mit dem durch den Vokal übermäßig häufigen Gleichlaut ihr Spiel im Laufe des Verses selber treibt, und insbesonders die bestimmten Sylben auch mit bestimmten Vokalen auszufüllen liebt, hat in dem Arabischen diese übermäßige Aehnlichkeit und Gleichmäßigkeit aufgehört. Der Vokal hat sich wieder zum Consonant gefunden. Das bestimmende Maß liegt in beiden. Der Gleichlaut ist an die Wurzel des Wortes gebunden und muß daher mit dem Parallelismus zusammentreffen. So entsteht der Buchstabenreim, der mit einer bestimmten Sylbenzahl zugleich die Arsis des einen Satzes mit der Arsis eines andern Satzes, der parallel mit dem ersten Glied fortläuft, in Verbindung bringt, und so den Schlußreim, der auf dem Endconsonanten, verbunden mit dem damit zusammen gesprochenen Endvokale ruht, erzeugt. Zwei

Glieder, mit diesem Buchstabenreim sich wiederholend, bilden das arabische Beit, dessen Gesetz offenbar in dieser doppelt bestimmten Zweigliedrigkeit ruht, in welcher der Parallelismus, wie er im Hebräischen durch den Sinn und den Satz bestimmt ist, nun auch noch nach der aus dem indischen Gesetze hervorgehenden Bestimmung in der Sylbenzahl fixirt und genau abgegränzt erscheint. Mit dieser wesentlichen Eigenschaft der Begründung des Verses auf den gleichlautenden Endreim ist das Hauptgesetz der arabisch-persischen Form der Poesie in ihrer sprachlichen Mensur ausgedrückt, und alle weitere Ausbildung der Formen dieser dritten Reihe der orientalischen Poesie ruht in diesem einfachen Gesetze des in der Arsis einer bestimmten Sylbenzahl festgehaltenen Buchstabenreims.

§. 52. Die antik-occidentalischen Formen.

Ganz anders bestellt ist es nun mit der griechischen Sprache, und mit dem Versbau dieser Sprache, die sich in ihrem Beginne schon nicht auf den Buchstaben, sondern auf den Bau der Sylbe gründet. Die griechische Sprache trägt den Gegensatz des Lautes an sich in ihrer Form, und begehrt daher in ihrer poetischen Construktion die Aufhebung und Ausgleichung, oder wenigstens die Versöhnung dieses Gegensatzes. Dieser Gegensatz tritt daher in allerengster Bedeutung als Parallelismus hervor, indem die Bedeutung der Sylbe nach außen hin durch das Maß der Vokalisation und Sonation bestimmt wird. An die Stelle des in der Buchstabenzusammensetzung herrschenden Parallelismus muß daher in den Versbau ein anders Gesetz eintreten, welches aus der an sich bestimmten Verbindung von Consonant und Vokal in der Sylbe hervorgeht. Dieses Gesetz ist die Tonlänge der Einzelsylbe in ihrem dreifachen Maß. In der griechischen Sprache sind die Sylben weder so unbestimmt wie im Hebräischen, noch so bestimmt wie im Indischen, sondern tragen in der Einheit beider Gegensätze ein dreifaches Verhältniß in sich; sind daher entweder an sich lange, kurze oder vermittelnde und von der Verbindung abhängige, indem das Ancepsverhältniß der Sylbenlänge auf zweifache Weise aufgehoben werden kann, je nachdem

nemlich der allgemeine Brustlaut den langen oder kurzen Vokal fodert, und dadurch die Sylbe an sich verlängert, oder verkürzt, oder die Verbindung eine an sich unbestimmte Sylbe in eine zusammengesetzte, sonirende oder nicht sonirende Stellung bringt, und dadurch eine längere oder kürzere Dauer des Tones hervorruft.

Dadurch entsteht eine Mensur, die das Bestimmte mit dem Unbestimmten an sich vereinigt, und nicht zwei Arsen durch die unbestimmte Vermittelung einer zwischenliegenden unbestimmten Bogenspannung wie im indischen oder hebräischen Parallelismus, sondern in der Gegenüberstellung von einer bestimmten Arsis mit einer unbestimmt verlaufenden Thesis, den Anlauf und Nachdruck des Verses mit dem Ablauf verbindet, und Bindung und Lösung, Hebung und Senkung des Tones in eine Parallele stellt. An die Stelle der Zweigliedrigkeit tritt ein gleichmäßig vorlaufendes Verhältniß, das in einem Verse sich bindet und löst. So entsteht von selbst der griechische Hexameter.

Indem der Länge die Kürze gegenübersteht, muß diese, um ins volle Gleichgewicht mit der Länge gebracht zu werden, in zwei Kürzen nebeneinander, die mit einer Länge sich verbinden, ausgedehnt werden. So entsteht der Daktylus als einfachstes Versglied des griechischen Sylbenmaßes. An die Stelle einer Doppelkürze kann aber auch eine einfache Länge treten, und Länge steht der Länge gegenüber. So entsteht der Spondäus. Beide sind sich völlig coordinirt. In beiden ist die vollständige Bestimmung der Ancepssylbe, die als unbestimmte Thesis der bestimmten Arsis einer langen Sylbe in der Wortfügung gegenüberstehen kann, gegeben. Mit einem Daktyl und einem Spondäus ist die erste Parallele vollendet. Diese füllte das Verhältniß der ersten 8 Sylben, oder der einen Hälfte des indischen Slokas aus. Allein die griechische Sprache muß diesen einfachen Wechsel auch wieder in das in ihr herrschende Gesetz des Uebergangs zum Gegensatz überführen, und läßt daher nothwendig nach diesen beiden einfach sich gegenüberstehenden Versgliedern oder Füßen, ihr eigenes Gesetz der Arsis oder des Anlaufs im Redebande hervortreten, und es stellt sich als Bindung der beiden ersten Versfüße

die Cäsur ein, die stets in einer Schlußsylbe ruht. Diese Cäsur als die höchste Hebung des Tones und vollständige Aufhebung der Unbestimmtheit der Ancepts-Sylbe, verläuft sich aber nothwendig wieder in eine gegenüberstehende Senkung, die an die Stelle des einfach gehobenen Tones den, in der Bestimmtheit und Unbestimmtheit zweier Sylben zugleich fixirten Ablauf setzt, der im letzten Versfuß die Verhältnißbestimmung von bestimmter Länge und Kürze wieder in das Anceps-Verhältniß sich verlaufen läßt, und den vollen Gegensatz mit der ersten Schwingung in der zweiten Hälfte durch die zweigliedrige Senkung des Tones erzeugt.

Der hohe Ton der Arsis schwingt in einem breiten und tiefen Doppelton sich aus, und endet dadurch die ganze Schwingung des Verses. Zu dieser Ausschwingung gehören aber nothwendig wieder gleichviel Gegensätze wie zur ersten, und um den Uebergang und den Gegensatz vollständig herzustellen, wird von der Cäsur zum neuen Ablauf des Verses ein Anlauf von zwei kurzen oder einer langen Sylbe erfodert, wodurch die Bewegung der schwingenden Sylben in Analogie mit dem Ablaufe des ganzen Verses eine entgegengesetzte wird. Der Gang des Hexameters, der in der ersten Hälfte daktylisch ist, wird in der zweiten nothwendig anapästisch. Während die erste Hälfte, mit der langen Sylbe beginnend, den starken Anlauf bis zur Cäsur steigert, muß die zweite Hälfte den starken Ton auf den Nachklang legen, bis sie ihn im letzten Gliede in zwei ungleiche Hälfte theilt, und dadurch gleichsam in sich selbst verschwimmen läßt.

Aus diesem Gesetze erklärt sich leicht, warum der vorletzte Fuß stets daktylisch seyn und der letzte Fuß stets aus einem zweisylbigen Wort bestehen mußte, wenn nicht außerordentliche Fälle durch ein Aufheben dieses Gesetzes einen besondern Effekt bezeichnen wollten. Das Gesetz des Daktyls ist offenbar Grundgesetz des Hexameters. Einmal muß es daher nothwendig hervortreten. Am Nothwendigsten aber ist dieses Eintreten im vorletzten Fuße, weil in demselben das Gesetz bestimmt fixirt werden muß, damit es im letzten in die Unbestimmtheit der Aus-

gleichung und Ausschwingung des Tones sich verlaufen kann. Aus dem gleichen Grunde stört ein einsylbiges Wort am Ende des Verses, weil es nothwendig einem mehrsylbigen gegenüber eine Art von Hebung hervorruft, die mit der Bedeutung der letzten Sylbe, welche die Ausschwingung der regelmäßigen Hebung und Senkung tragen soll, im Widerspruch steht.

Die Bildung des Hexameters steht demnach mit dem Bau der griechischen Sprache in einem innerlichen Zusammenhange und war die nothwendige Erscheinungsform ihrer poetischen Bildung. In der Sechszahl seiner Versfüße beschließt er daher nothwendig auch die Zahl, welche allen den Gegensatz und die Lösung zugleich in sich tragenden Entwicklungen zu Grunde liegt und in welcher Dualismus und Ternar, als einfach verfließende und in sich multiplizirte Gegensätze sich umschlingen. Aus dem Hexameter und dessen Einheit im Daktyl erklärt sich der ganze griechische Versbau. Das Metrum, oder die Bindung und Lösung des Gegensatzes von Länge und Kürze der Sylben, ist sein herrschendes Gesetz. Damit ist der Gegensatz des griechischen Versbaues mit dem Orientalischen hinlänglich bezeichnet.

§. 53. Gegensatz der orientalischen Formen mit den antik-occidentalischen, und Lösung desselben in den germanischen Formen.

Der Gegensatz der orientalischen und antik-occidentalischen Poesie fodert nothwendig in der vollständigen Entwicklung der Sprache und Poesie auch wieder eine einheitliche Lösung. Diese Lösung bietet die germanische Versform. Das Wesen des deutschen Verses liegt aber in dem den Buchstaben und die Sylbe zugleich vereinigenden Worte. Die deutsche Sprache mißt daher die Sylbe nicht nach ihrem äußeren Werthe und nach ihrem Buchstabenverhältnisse, sondern nach ihrem innern Verhältniß zum Worte. Der Buchstabe entscheidet nicht, sondern der Geist, die Bedeutung. Die Wurzelsylbe ist Tonsylbe, und als solche eine einfache Länge. Das Versmaß der deutschen Sprache liegt daher in der Abwechslung von Länge und Kürze. Mit jedem Worte ist eine eigene metrische Arsis gegeben, so ferne dieses als ein im

Satz bedeutsames erscheint. Dadurch verbindet sich der germanische Versbau mit dem orientalischen. Er wird vom Satze, von dem Gedanken bestimmt. Das logisch gewichtige Wort hat den Nachdruck, den Ton des Satzes, wie im einzelnen Worte die Stammsylbe den Ton hat. Die deutsche Sprache fodert daher zu ihrem Versbau wesentlich den Gleichlaut, weil im Laut die Bindung des Metrums liegt.

Es geht somit ein doppeltes Gesetz durch die deutsche Sprache hindurch, das Sylbengesetz und das Buchstabengesetz. Aus dem Buchstabengesetz geht der Reim als voller Parallelismus hervor. Im Sylbengesetz bestimmt sich das Metrum. Wie aber das Sylbengesetz ein von der Bedeutung abhängiges ist, so auch der Reim oder vielmehr der Gleichlaut. Auch dieser gründet sich auf die Bedeutung, und trägt in der Gleichheit des Lautes zugleich die Gleichheit der Bedeutung als inneres Gesetz in sich.

Diese Gleichheit ist aber wieder in der Verschiedenheit der orientalischen Sprachen in ihrem innern Verhältniß vorbezeichnet. Wie diese als Vokal- oder Sonallautsprachen sich gegenüberstehen, um endlich im Buchstabenreime eine Art Ausgleichung hervorzubringen, so stehen sich in der deutschen Sprache Alliteration und Assonanz gegenüber, die im eigentlichen Reim sich binden und ausgleichen. In der Alliteration ist der Sonalbuchstabe Träger des Gleichlauts. Die Alliteration ist daher nur dann eine wirklich bedeutsame und tönende, wenn die Gleichheit der Consonanten in der Hauptsylbe und in dem Worte, worauf der Ton ruht, als Träger der Wurzel dieses Wortes erscheint. Derselbe Fall ist es mit der Assonanz. Die Assonanz liegt in der Gleichheit der Vokale. Aber wirklich schön assonirt nur, was im Wurzel- und Tonverhältniß einer innern Einheit der dadurch gebundenen Worte sich findet. Aus der Einheit beider entsteht der Reim. Das Gesetz des Reims liegt daher eigentlich in der Bindung zweier Ideen durch den gleichen Laut der im Vokal und Consonanten gebundenen Wortwurzel, so daß der Gegensatz des Gedankens durch die Einheit des Lautes auf den gleichen Ursprung hinweist, und dadurch die innere Verwandtschaft der Worte bei äußerer Ent-

gegensetzung der Bedeutung sich offenbart, und in dieser Offenbarung eben die Lösung der bloß äußeren Bedeutung durch ein innerliches Verhältniß kund gibt, folglich eigentlich poetisch erscheint. Der Reim selbst, wenn er richtig und tüchtig ist, gibt schon eine innere Bedeutung des Wortes an, und führt es vom bloßen Gebrauche zur höhern Anschauung, von der Endlichkeit seiner äußern Bestimmtheit zur Unendlichkeit seiner Bedeutung. Daher muß der Reim auch nothwendig Wort- und Sinnreim seyn. Zwei gleichlautende Sylben, ohne diese Tonfolge (Zeit und Ewigkeit) reimen nicht. Höchstens können solche Gleichlaute angewendet werden, um für die Unmöglichkeit der innern Gegensätze einen äußern Ersatz zu bieten, und bei längern Gedichten, die durch eine gewisse fließende Fortsetzung das Ohr an die äußere Gleichmäßigkeit des Lautes gewöhnt haben, die Stelle des wahren Reims zu ersetzen.

Mit dem Reim ist der Parallelismus von selbst gegeben. Trägt sich nun in den orientalischen Parallelismus des deutschen Reims auch das hexametrische Gesetz des griechischen Metrums ein, so entsteht die einfach deutsche Strophe, in der beide Gesetze zumal hervortreten. Die Nibelungenstrophe kann als anfängliches Beispiel des durchklingenden Doppelgesetzes vom Orient und Occident gelten, obgleich die noch nicht vollendete Biegsamkeit der Sprache manche Unebenheit und Ungemessenheit in beiden Verhältnissen in sich schließt, und gewissermaßen noch unbestimmt und roh die Grundverhältnisse des deutschen Versbaues in sich trägt. Der Versbau der Nibelungenstrophe findet aber das hexametrische Gesetz Griechenlands in jeder Verszeile, die nach dem Gesetze des Dualismus von Orient und Occident wieder eine Doppelzeile ist, und sich nicht wie ein griechischer Hexameter mit dem einen sechsfüßigen Verse, sondern erst in dem vollständigen Reimparallelismus des zweiten Verses löst. So steht im Ganzen Reim gegen Reim; dagegen im Einzelnen die Cäsur der ersten Hälfte gegen die Lösung der reimenden zweiten Hälfte im Einzelvers. Beide Hälften aber haben wieder die Dreigliedrigkeit des Lautes in sich; so daß je drei Tonsylben mit einer unbestimmten

Zahl von mitklingenden, unbetonten Sylben in ihrer Verbindung die Sechszahl des griechischen Herameters mit der metrischen Bindung der Cäsur, welche hier Arsis geworden ist, und der ablaufenden Lösung der zweiten Hälfte, die als Thesis gegenübersteht, zusammentreffen; die also gebundene Sechszahl aber wieder in den Wortparallelismus des Reims im zweiten Gliede sich aufschließt, und dadurch metrische Bindung und Lösung nebst der parallelischen Bindung des Reimes, die nach zwei Reimen wieder im dritten Verse das metrische Gesetz erweitert, und den Anlauf in den ersten beiden Reimen mit dem Ablauf des dritten ausgleicht, in sich einschließt. Das Satzverhältniß des hebräischen Parallelismus ist dadurch in eine doppelte Beziehung, in eine metrische und grammatikalische gebracht. Durch Ton und Reim zugleich gebunden, gibt somit dieser Strophenbau die vollständigste Harmonie aller, durch den Occident und Orient verbreiteten und in ihnen den einzelnen Gegensätzen ausgesprochenem Verhältnisse des Versbaues.

Die deutsche Poesie steht daher nach dieser sprachlichen und äußerlichen poetischen Fähigkeit am Ende aller voraus entwickelten Gegensätze, und muß daher auch in Beziehung auf den in diesen Formen meßbaren Inhalt das Ende der poetischen Entwicklung in sich fassen. Der Inhalt muß nothwendig mit der Form der Poesie zusammenhängen und kann kein höherer seyn, als die Bedingung der Sprache zu fassen vermag. Es hängt der Inhalt der orientalischen und occidentalischen Poesie mit der möglichen Form nothwendig zusammen, und ist die eine Grenze der wirklichen Bestimmtheit desselben.

III. Verhältniß der sprachlichen Form zum national-historischen Inhalt der Poesie.

§. 54. Einheit des Versbaues mit dem Inhalt in der selbstständigen poetischen Form.

Der äußern Versform, als dem Träger des sich von der bloßen Bräuchlichkeit entfernenden Wortes, das durch die unterscheidende, trennende und tragende Form einem tiefern Inhalt

strebt, entspricht der in dieser Form sich offenbarende Inhalt in seinen wesentlichen Grundzügen vollkommen. Jedes Maß des Wortes ist zugleich der Typus des in ihm ruhenden möglichen Inhalts. Die Erzeugung des Versbaues ist kein zufälliges Ereigniß, sondern ein nothwendiger Akt des sprachlichen Lebens. Darum schreibt die griechische Literatur die Erfindung des Hexameters dem Apollo zu, und Valmikis, der Dichter des Ramajana, erzählt ausführlich die Eingebung, die ihm geworden war bei dem Mitgefühl, das ihn über den Tod eines Kräunchi hingerissen, in gemessene Worte auszubrechen und den Slokas zu erfinden. Der Perser Enweri aber preißt den Vers und den Reim als die eigentlichen Gedankenkönige, die den Edelstein des Wortes zum Schmuck des Geistes schleifen. Der Inhalt ist eben so nothwendig von dem allgemein menschlichen Elemente getragen, das in einem dichtenden Volke lebt, als die Sprache und mit ihr das Wort und seine Form.

Dasselbe Gesetz, welches die Aufgabe der Nationen in der allgemeinen menschlichen Entwicklungsgeschichte ordnet, bestimmt sowohl die Form, als den Inhalt der einzelnen Entwicklungsstufen der Dichtkunst. Jede Form hat den ihr und nur ihr angemessenen Inhalt. Die allgemeinen Formen der dichtenden Kunst gewinnen daher einen andern Charakter, eine modificirte äußere Gestalt, sobald sie in eine andere nationale und sprachliche Entwicklung eintreten. Das griechische Epos und das persische sind in den allgemeinen Gesetzen, durch die sich die epische Poesie von der lyrischen unterscheidet, unter sich gleich, sie sind aber weit von einander verschieden, sobald sie den in sich möglichen Inhalt auszubreiten beginnen, und das äußere Gesetz des griechischen Epos, oder irgend einer andern dichterischen Form, die mit der Zeit und Sprache wesentlich zusammenhängt, kann auf gar keine andere Sprachen- und Volksentwicklung übergetragen werden. Nur versuchsweise kann ein Volk die bereits gebildeten Formen einer andern Sprache bei sich aufnehmen, um von diesen Formen so viel herüberzunehmen, als für den ersten Bedarf nöthig und

nützlich erscheint, um nach und nach aus solchen Versuchen an anderen Formen die eigene gehörig auszubilden.

c. Die einzelnen in der Einheit von nationaler und sprachlicher Bildung bestimmten poetischen Formen.

α. Der antike Occident.

§. 55. Griechenland und Rom überhaupt.

Der Charakter der griechischen Poesie besteht in einer rein menschlichen Lebensanschauung, die alles Ungeheure und Unbegreifliche, als den ewig finstern Grund des Gestalteten und Begreiflichen im Hintergrunde hält. Dieser Charakter der griechischen Poesie liegt in der weltgeschichtlichen Bedeutung des griechischen Volkes, und geht aus seiner nationalen Stellung und Bildung nothwendig hervor. Der Grieche mußte alles Objektive, in wieferne es ein Unbegreifliches war, von sich abweisen. Nur das rein Subjektive war ihm begreiflich und wirklich. Seine erste Poesie war eine Opposition gegen die indisch-orientalische Titanologie. Das Bild faßte er als reines Bild, wie den Begriff als sinnlich geistige Einheit. Von der seelischen Ungebundenheit und Schwärmerei des Orients hatte er keinen Begriff. Das Klare und Faßbare war sein einziges Element. Daher hat es die griechische Bildung in dem dreifachen Gebiete der subjektiven menschlichen Kräfte bis zu jener außerordentlichen Höhe der Vollendung gebracht, welche von Seite der reinen Menschlichkeit in ihrer Subjektivität immer als die Eine Grundlage aller menschlichen Bildung betrachtet werden muß.

Dieser Klarheit lag aber die unbegreifliche Objektivität, die Vergangenheit und Zukunft allein in ihrem Bestehen erklären konnte, zu Grunde. Die bloße Gegenwart, welche beide, Vergangenheit und Zukunft, nur in ihrer sich durchdringenden Einheit, aber nie in ihrem Ursprunge und Ziele betrachtete, mußte sich vor jenem Abgrunde, in welchen beide Angelpunkte der Gegenwart ausliefen, mit Macht verschließen, um sich in dieser ruhigen Klarheit des gegenwärtigen Besitzes zu erfreuen. Dieser

Klarheit der Gegenwart lag daher stets ein unbegreiflicher Hintergrund des unfaßbar Unendlichen gegenüber. Auf dieser Widerlage, auf diesem finstern Grunde baute die griechische Kraft ihre Werke. Ihr Bestreben war, den unbegreiflichen Grund in der begreiflichen Gegenwart zu verhüllen. Alle Poesie Griechenlands trägt daher den Charakter der subjektiv gegenwärtigen Wirklichkeit, die sich dem Unbegreiflichen gegenüber und gewissermaßen zum Trotze desselben als das an sich Klare geltend macht. Auf diese Gewißheit und gegenwärtige Kraft pochend, die ihrer selbst wenigstens gewiß und der eignen Gesinnung aller objektiven finstern Macht gegenüber sicher war, baute das griechische Leben sich auf. Die finstere Macht des Schicksals riß selbst die Götter mit in ihre Unergründlichkeit. Auch Zeus war dieser Macht verfallen. Auch er pochte daher nach der prometheïschen Schilderung auf den gegenwärtigen Besitz der Weltherrschaft.

So entstand eine Bewegung des Lebens, die dem Hexameter glich, der aus der Meeresfluth sich hob und in seiner Arsis den augenblicklich getragenen Moment des Lebens abspiegelte, um sich an der Sonne des Tages zu freuen, und dann mit einem verschwimmenden Seufzer am Ende seiner kurzen Dauer in dem unbestimmten Meere der Schattenwesen zu verlieren. Der Gegensatz von einer immer wiederkehrenden Macht, die über jede Erhebung des Lebens Meister wird, und sie im Unendlichen verschlingt, kehrt immer wieder zurück. Des „Meeresspiegels unzähliges Lachen" verschwindet in der melancholischen Klage der Oceaniden, die um den an den Felsen der Wirklichkeit geschmiedeten Menschen-Prometheus jammern.

Das Spiel der Subjektivität im Sonnenschein der Wirklichkeit des Augenblicks hat jener unbewußten, unbegreiflichen, alles verschlingenden Macht nur zwei Momente des Augenblicks gegenüberzusetzen; das Bewußtseyn der unzerstörbaren Gewißheit des gegenwärtigen Besitzes und Genusses ist der Eine schwache Splitter der Objektivität, dessen die griechische Bildung sich bemächtigen konnte, und das Bewußtseyn der, wenigstens so lange sie besteht, unbezwinglichen Subjektivität, die in der Gesinnung

als innere Kraft sich kund gibt, der andere. Beide sind die im Augenblick die Ewigkeit aufwiegenden Kräfte. Genieß den Augenblick, bewahre den Adel der ungebrochenen Gesinnung; beides kann dir kein Schicksal rauben! Das ist die immer wiederkehrende Lehre im alten Griechenland. Es ist die Macht der momentan herrschenden Subjektivität, die sich in dieser Lehre spiegelt, die groß und ehrenvoll in ihrer Weise die Grundlage aller selbstständigen subjektiv menschlichen Gesinnung und Gesittung in sich trägt, und als subjektive Macht auch die natürliche Grundlage der christlichen Bildung, in wiefern diese subjektiv ist, bezeichnet. Ein Vernachlässigen derselben führt jede Bildung auch zum Verlust der Objektivität. Unsere Zeit und die Armseligkeit der Gesinnung, der die jetzige Gegenwart großentheils verfallen ist, schreibt sich von dieser Vernachlässigung dieses subjektiven Lebenselementes her.

§. 56. Die griechische Lyrik.

Die beiden Seiten der Subjektivität, die doppelte Wirklichkeit der Gegenwart, die innere und die äußere, sind nur augenblickliche Kräfte; der Grund der Ewigkeit und Unendlichkeit verschlingt immer wieder das kaum- und Schaum-Geborene der äußern Schönheit. Es sind die beiden kurzen Sylben, die der einfachen Länge gegenübertreten, und deren tiefere Bedeutung durch die griechische Poesie hindurchgeht. Anakreon und Pindar lehren Genuß und Ehre, die in der Gegenwart herrlich glänzen, und alles andere im Augenblick vergessen, und in der Poesie eine neue, schöne, der Vergänglichkeit und dem Neide des Orkus entrissene Welt erscheinen lassen. Aber sie lehren dieß stets mit dem ängstlichen Hinblick auf die, dennoch einmal siegende dunkle Macht, die nur die lyrisch begeisterte Gegenwart verhüllen kann.

Weil die lyrische Poesie der Gegenwart an sich sich bemächtigt, so trennt sie jene beiden Brennpunkte im Einzelnen. Allein beide zusammen bilden dennoch das ganze Gebiet der lyrischen Poesie Griechenlands. Ode und Lied sind die beiden Grundformen dieser Poesie.

Die Ode, an eine herrlich strahlende Gegenwart anknüpfend, sonnt sich an dem Glanz der sonnig beleuchteten Woge, und jubelt in diesem Sonnenglanz die Freude der erleuchteten Wirklichkeit. Eine historisch mächtig ergreifende Gegenwart ist von der Ode unzertrennlich. Ihre Form schließt daher wesentlich zwei Theile in sich, die den dritten finstern Grund der unbegreiflichen Unendlichkeit durch die objektiv und subjektiv lebendige Gegenwart zu verhüllen streben. Das Gefühl der dichtenden, von der Begebenheit ergriffenen Subjektivität, die in derselben sich und die Begebenheit in der subjektiven Begeisterung ergreift, und so eine ideale, unsterblich erscheinende und in der Erscheinung unsterbliche Wirklichkeit erzeugt, ist die wesentliche Form der Ode. Keine andere Zeit kennt die Ode. Nur Griechenland und Rom konnten Oden dichten. Ueberall sonst ist diese Form eine unwesentliche.

Eben so ist das anakreontische Lied der griechischen Bildung allein eigen. Die Gegenwart mit der reinen Subjektivität, mit der ungetrübten Freude des Augenblicks zu ergreifen, und dadurch das Schöne im Genuß zu bilden, daß alles Ueberschwengliche, Unergründliche davon entfernt, und die sinnliche Empfindung ohne Vergangenheit und Zukunft, ohne Grund und Folge, blos in der einfachen, ungetrübten Wirklichkeit der Gegenwart genommen wurde, das war die unerreichte Kraft der griechischen Kunst. Diese Seite der lyrischen Poesie ist daher gleichfalls dem antiken Zeitalter von Griechenland und Rom allein eigen. Jede andere Nation und Zeit muß diesen Inhalt in anderer Weise ergreifen.

Keinem Zeitalter und Volke ist das anakreontische Lied wesentliche Erscheinungsform seiner lyrisch tiefsten Empfindung des Augenblicks, der gar keine sittliche, sondern nur plastische Bedeutung hat, als dem griechisch-römischen.

Daher können diese beiden Formen des Liedes und der Ode auch nur bei diesen beiden Völkern in ihrer vollen Schönheit als wahrhaft dichterische Formen erscheinen. Sie sind auf die Sprache des ursprünglichen daktylischen Metrums gebaut, das im Hexa-

meter sich kund gibt, und nach außen die gegenwärtige Einheit der Länge mit zwei Kürzen, also den ganzen Charakter des griechisch poetischen Lebens darstellt. Allein dieser hexametrische Charakter hat sich in der Lyrik in die gesteigerte, zur Arsis sich hebende und in der Thesis verschwimmende und ausschwingende Senkung des Gefühls gelöst. Beide treffen in einem lyrischen Gefühlsmomente zusammen. Dieser Moment ist aber selbst wieder ein doppelter. Die objektive Gegenwart und die subjektive Empfindung sind nach zwei Seiten aus einander getreten, ohne sich doch gänzlich zu verlieren. Das anakreontische Lied hält sich an die Objektivität und die Wirklichkeit des Augenblicks in der Empfindung, und läutert die subjektive Empfindung durch jene Objektivirung, verleiht ihr durch Aufhebung von Grund und Folge, von Vergangenheit und Zukunft in der einfachen ausschließenden Macht des Augenblicks eine rein ästhetische und formele Haltung, wodurch alle unsittliche Bedeutung davon abgewischt wird, und blos die ungetrübte Naivität des Augenblicks erscheint. Die Ode läßt die Objektivität im Spiegel einer in derselben, weil sie auch nur eine gegenwärtig leuchtende ist, sich selbst vergessenden Subjektivität erscheinen, und verwischt den trüben Eindruck des im Hintergrunde lauernden Schicksals dadurch, daß sie sich ganz in den Glanz des Augenblicks versenkt, und zwar rückwärts und vorwärts über diese Nähe hinausblickt, aber nur das zusammenfaßt, was den Schein des Augenblicks vermehrt. Dadurch ist der Gegensatz scheinbar aufgehoben, aber nur für die Zeit der augenblicklichen Erhebung.

Das äußere Gesetz des Hexameters tritt in beiden Formen zurück; das Lied löst sich in den hüpfenden Jambus, wo die kurze Sylbe mit der langen für den Augenblick sich völlig koordinirt hat, und der einzelne Mensch, der des reinen Genusses der Gegenwart sich erfreut, mit dem ganzen menschlichen Schicksal, wenn auch nur augenblicklich, ausgesöhnt erscheint. Die Ode aber löst den Hexameterbau in das abwechselnde Metrum der Strophe auf, deren Bildung aus dem Hexameter hervorgeht und in ihn auch wieder sich ausgießt, aber den regelmäßigen

Gang der Hebung und Senkung des menschlichen Lebens durch den Sprung der Empfindung zu überspringen scheint. Die Uebergänge vom Hexameter zur Strophe durch das elegische Versmaß, und von dem Lied, das mit dem Jambus noch eine gewisse Strophenbildung in der Kürze des einzelnen Umfangs verbindet, zur satyrisch jambischen Poesie, sind an sich zu klar, als daß sie noch einer weitern Analyse bedürften.

Nichts kann harmonischer zusammenwirkend und in seiner gegenseitigen Bedingung klarer erscheinen als das Uebergehen von der epischen Poesie zur lyrischen durch die augenblickliche Aufregung der Kriegslieder, oder der spätern, das dem Schicksal unterliegende Menschenleben betrauernden Klagelieder. Das überwiegende Hervortreten der Länge und der Arsis, ist nur der äußere Ausdruck, des gewaltsam gesteigerten Gefühls des Augenblicks mit dem immerwährenden Nachklang der sich offenbarenden subjektiven Ohnmacht. In entgegengesetzter Weise ist die kurze Sylbe im Jambus, die dem Schicksal keck gegenübertritt, und des Augenblicks und der Subjektivität gewiß der objektiven Gestaltung spottet, mit dem ironischen und satyrischen Inhalt des ausgebildeteren Jambus innig verwachsen. Archilochum proprio rabies armavit Jambo.

So ist in der ganzen Reihe der möglichen Formen der lyrischen Poesie der griechisch-römischen Bildung stets die lebendige subjektive Gegenwart im Ausdruck die nothwendige Form der Poesie. Wie sich in der Sprache der Gegensatz von Vokal- und Sonal-Laut zur Sylbe verbindet, wie diese Verbindung in der bestimmten Entgegensetzung von langen und kurzen Sylben, die aber im Uebergang zu einander das Gesetz der Verbindung durch den zweifelhaften Consonanten aussprechen, während sie den gar nicht überleitenden Vokal entweder elidiren, oder wenigstens verkürzen, die einfache Verbindung von zwei Längen, oder einer Länge und zwei Kürzen als nothwendige Einheit des Sylbengegensatzes erzeugt, und dann in der weitern Ausführung, durch den Endkonsonanten, der aus seiner Unbestimmtheit durch die Verbindung mit andern Sylben herausgezogen werden muß, in der Ausgleichung und vollständigen

Vermittlung von Hebung und Senkung im Hexameter ausspricht; so bestimmt nun derselbe Gegensatz durch die unmittelbare Verbindung von Subjekt und Objekt in der reinen Gegenwart die Form des lyrischen Gedichtes, deren obschwebendes allgemeines Gesetz die Gegenwart und Unmittelbarkeit des Gefühls selbst ist. Da aber das Gefühl ein Persönliches, die Subjektivität aber nur der Eine Faktor der ganzen, vollen Einheit der Persönlichkeit ist, so erschöpft die griechische Poesie nur eine bestimmte Form der lyrischen Poesie. Diese Form aber ist die dem Genius der Nationalität, der Sprache und des Versbaues vollkommen und wesentlich entsprechende, die selbst nichts anders ist, als ein reiner Daktylus, ein Gegensatz von den zwei Gliedern, des augenblicklichen Genusses und der augenblicklichen Erhebung, in der gleichen Einheit der subjektiven Empfindung.

§. 57. Das griechische Epos.

Die erste Anlage der griechischen Bildung konnte nicht an sich gleich lyrisch sich gestalten. Es mußte zuerst die Einheit des äußern Gesetzes die Fessel des innern Bewußtseyns lösen, ehe dieses in seine beiden Glieder sich frei entfalten konnte. Das Band der Objektivität hielt die Subjektivität zu einer vollen geschichtlichen Entwicklung zusammen, ehe die Subjektivität dieser Objektivität sich bemächtigen und sich an ihre Stelle setzen konnte. Die erste Form des sprachlich-poetischen Gesetzes ist daher auch nicht die lyrische Strophe, sondern der historische Hexameter. Historisch kann man ihn deswegen nennen, weil er die Zahl der historischen Entwicklung und das Gesetz des Lebens, das ein auf- und absteigendes ist, in einfacher und doch vollkommener Ausbildung in sich trägt. Die allgemeine Einheit des Schicksals tritt hier noch nicht als vernichtende oder unbegreifliche, sondern nur als wunderbare, in die Bildung der Zeit mächtig eingreifende, in der Brust des Menschen selbst wirkende und daraus die Geschichte gestaltende Macht hervor. Diese spinnt sich ab in dem Gegensatz einer einheitlichen subjektiven Kraft, die aber im Gegensatz der allgemeinen Geschichte sogleich eine zweigliedrige wird.

Das Epos ist subjektiv in Griechenland, d. h. es ist nothwendig Heldengedicht. Das Epos ist ferner dem Gesetz der Gegenwart wie die ganze griechische Poesie verfallen. Darum muß der Dichter in der Mitte des Stoffs beginnen, und eine gewisse, nicht über ein Menschenleben sich ausdehnende, ja dieses nicht einmal umfassende Begebenheit wählen, deren augenblickliche Erklärung er auf eine höhere und wunderbare Basis zurückführt, um damit anzudeuten, daß alle Begebenheiten in gleicher Art in der Gegenwart aufgefaßt, und durch einen übernatürlich eingreifenden Grund geleitet werden. Was aber auch ihr Ausgang seyn mag, die subjektive Heldenstärke ist der daraus hervorgehende bleibende Gewinn.

Diese Heldenstärke wird nun, weil sie subjektiv ist, wieder in einen einzigen Helden als den Typus des menschlichen Heldenlebens überhaupt eingetragen. Dieser Held ist nothwendig eine Personification einer der Grundkräfte der menschlichen Subjektivität. Wir sehen daher entweder die geniale Macht des Könnens, der Phantasie und der von innerer Begeisterung getriebenen Kraft, den Helden der Kunst im Achilles; oder wir erblicken die berechnende Weisheit, die das Leben beherrschende Denkkraft, im Odysseus; oder es gibt sich die unermüdliche, Städte-gründende, geduldig ausdauernde Kraft des praktischen Lebens und der ausübenden Tugend kund im Aeneas, der aus diesem Grund von sich selber rühmt: sum pius Aeneas. Wo Städte und Staaten gegründet werden, Recht und Sitte gepflegt, die Ahnen geehrt und die Zukunft gesichert, wo die ausdauernde Tugend die Last des Lebens auf sich genommen hat, da ist der Spielraum des dritten Helden der griechisch-römischen Epopön. Tantae mollis erat, romanam condere gentem, ist der Inbegriff dieser Darstellung der dritten Ausbildung subjektiver Kräfte.

Mit dieser Subjektivität des vom Schicksal getragenen Helden wird dann auch noch der objektive Gegensatz sich verbinden müssen, der eine andere Subjektivität in ihrer vergeblichen Anstrengung zum Träger hat, so daß dieser gegenüber die Subjektivität des

gefeierten Helden als die siegende erscheint. Durch diesen Sieg wird die Obmacht des Schicksals verdeckt. Aber dennoch bricht das Gefühl durch, das beide Helden gleichwohl dem Schicksal verfallen sind, wenn sie auch das ungleiche Loos gezogen, und der eine als Sieger, der andere als besiegter erscheint. Der Schluß des Epos mußte daher mit traurigem Nachklang auf dem Tode der unterliegenden Subjektivität die Trophäen der siegenden errichten; und im Grunde steht dennoch finster und unbegreiflich das Schicksal als der einzige Sieger da, in dessen Hand beide Helden nur als Werkzeug dienten. Der plötzliche Schluß der Iliade verheimlicht nur den endlichen Fall des göttergleichen Achilles, und läßt ihn augenblicklich Ehre und Freude gewinnen; aber er vermag dieß auch nur durch das freiwillige Verhüllen von Grund und Folge, durch das Absehen von Vergangenheit und Zukunft, durch den Triumph der Gegenwart. Unwillig unterliegt die Kraft des Einen, aber finsterdrohend umschwebt den andern die Gefahr, oder er hat sie schon vorher bestanden, und ist in des Orkus finstere Behausung hinabgestiegen, um sich die subjektive Zukunft zu sichern. Durch die Schrecken des Todes führt das Schicksal zum momentanen Triumphe. Mit den bezeichnenden Worten: **Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras** schließt Virgil sein letztes Buch.

So verschieden übrigens diese drei epischen Gedichte des Hellenen-Römerthum seyn mögen, in diesen allgemeinen Grundanlagen stimmen sie mit einander überein und tragen das Gesetz des Versbaues auch in ihrer ganzen dichterischen Anlage zur Schau, indem sie durch ihre Verschiedenheit nur die dreifache Beziehung der einen Grundanschauung ausprägen.

§. 58. Das griechische Drama.

Im dritten Gegensatz mit der epischen Poesie steht die dramatische. Die Lösung des äußern Maßes, die schon im lyrischen Gedichte begonnen, setzt sich bis zu einem gewissen fast unmeßbaren Numerus der Sprache fort, dessen Gesetz zunächst in einer durch den innern Nachdruck der Rede bestimmten Hebung

und Senkung, also in dem freien Spiele des hexametrischen Gesetzes beruht. Alle kleinern metrischen Formen begegnen sich, blos noch getragen von der subjektiven Auffassung des Sprechenden und der momentanen Aufregung des Wortes.

Dagegen ist das hexametrische Gesetz tiefer in die Form selbst eingetreten, ungeraden Gegensatz mit dem Epos, in welchem die sprachliche Form dem Gesetz des Hexameters folgt, und in der immer gleichmäßig sich wiederholenden Ausschwingung des äußern Wortbaues die gleichmäßig objektive Ruhe der epischen Darstellung bewahrt wird, wogegen das Drama das äußere Gesetz des Rythmus aufhebt, und dafür in seiner innern Anlage nach der Foderung des subjektiv bedeutsamen Inhalts konstruirt werden muß. Das Drama macht durch die subjektive Aufregung das Wort von dem an sich geregelten Metrum frei, und bindet dagegen die innere Anlage an dieses scheinbar abgeworfene Gesetz des Hexameters. Gerade so wie im Epos die Abwerfung des Gesetzes des Hexameters in der Komposition des Ganzen geschieht, wo zwar ein anderes Gesetz, das der Trennung der subjektiven Kräfte und ihrer Einzeldarstellung in den drei wesentlichen bedeutsamen epischen Gedichten des klassischen Alterthums eintritt, aber jede einzelne Form wieder an das Gesetz des Gegensatzes zweier sich begegnender Heldengestalten sich bindet, die in der Fügung in das beiden gleichmäßig bestimmte Schicksal sich finden, also dem ersten Gesetz dennoch treu bleibt; so ist auch im Drama zwar die größere Freiheit der Rede äußerlich herrschend, aber das Gesetz von Hebung und Senkung tritt dafür im Ganzen hervor, und was im Hexameter als Cäsur erscheint, wird im Drama zum dramatischen Knoten, in welchem Persönlichkeit und Schicksal sich verschlingen, so daß die Mitte des Stückes die höchste Steigerung der subjektiven Kraft in ihrer freien Selbstständigkeit hervorhebt, die dann mit der immer größern Entfaltung der Fessel des unabänderlichen Schicksals am Schlusse eine ausschwingende, ins Unbestimmte verfließende Ausgleichung versucht, in der das Gesetz des Hexameters wieder als Hebung und Senkung, der bis

zur Cäsur gesteigerten und endlich im unbestimmten Schicksal verklingenden Persönlichkeit erscheint.

Dieses Gesetz der ganzen dramatischen Anlage theilt sich nun auch wie das epische in eine dreifache Beziehung, aber nicht in der Darstellung der Trilogie der subjektiven Kräfte der menschlichen Natur, sondern nach der formelen Anlage der im Drama selbst hervortretenden Gegensätze von Tragödie, Komödie und Schauspiel, in eine verschiedenartige Schürzung und Lösung des Knotens oder der Arsis der ganzen dramatischen Bewegung. Diese Bindung und Lösung bleibt aber dennoch das Grundgesetz aller drei dramatischen Formen, was auch immer ihre äußere Form in Beziehung ihrer Stellung zur Schicksalsidee seyn mag. Die durch alle drei Formen hindurchgehende Gleichmäßigkeit dieses Gesetzes spricht sich dann äußerlich in dem bestimmt ausgesprochenen Gesetz der Bühne aus, die stets den Gegensatz einer gleichmäßig bleibenden Länge im Chore festhält, an der sich die übrigen Gegensätze der Handlung entwickeln, so daß der Chor als objektiver Grundton, gewissermaßen als subjektivirtes unpartheiisches Schicksal durch das ganze Stück hindurchgeht. Neben ihm oder gewissermaßen vor ihm wickelt sich dann der Kampf der Personen dem Schicksal gegenüber ab, so daß neben dem Chor nie mehr als zwei redende Personen auf der Bühne erscheinen, und dagegen, wo das Interesse einer einzigen Person bis zur koordinirten Bedeutung mit dem bindenden Schicksal sich steigert, diese allein mit dem Chore zurückbleibt, so daß der daktylische Dreiklang mit dem spondäischen Zweiklang im ganzen äußern Bau der scenischen Darstellung mit der einfachen Länge des allein sprechenden Chores abwechselt und eine vollkommene Erfüllung des ursprünglich hexametrischen Gesetzes der griechischen Poesie auch im äußern Bau des Dramas sich offenbart.

§. 59. Vergleich der griechischen Formen mit dem allgemeinen Gesetz der Entwicklung.

Alle diese Formen, die epische und dramatische wie die lyrische Form der griechischen und römischen Poesie gehen offenbar

aus Einem Grundgesetz hervor, und dieses Gesetz ist zugleich mit dem des Sprachen- und Versbaus identisch. Mit dem einen ist auch das andere gegeben. Form und Inhalt entsprechen sich in allen Beziehungen genau. Was die griechisch-römische Bildung produzirte, war der nothwendige und wesentliche Ausdruck ihrer nationalen Stellung zur Menschheit und ihrer sprachlichen Grundformen. Diese Form ist wie der entsprechende Inhalt in der subjektiven Stellung des griechisch-römischen Volkes begründet, und umfaßt die Wirklichkeit als rein subjektive Macht; kennt kein anderes Gesetz als das der subjektiven und gegenwärtigen Wirklichkeit; findet also in der äußern Bindung des an sich Unergründlichen sein Gesetz. Die gehaltene, plastisch einfache Form als gegenwärtige Gestaltung, als Festhaltung der faßbaren Wirklichkeit ist das eigenste Bewußtseyn dieser Bildung. Ihre Poesie ist aus diesem Grunde subjektiv und plastisch; d. h. der Grund ist die einfache, unfreie, rein menschliche Subjektivität, die der Objektivität nur in dem Maße ihrer eigenen formalen Macht theilhaft werden kann, und sich selbst dem objektiven Eindrucke des Augenblicks vollkommen hingibt und hingeben mußte, um dadurch der objektiven Wirklichkeit als einer momentanen und subjektiven gewiß zu werden. Alles subjektiv allgemeine Menschliche müssen wir daher bei den Griechen suchen; alle rein äußeren Formen müssen wir von ihnen lernen. Ihre Bildung ist eine Vorschule für die äußere Form der Auffassung. Der Einfluß griechisch-römischer Bildung auf alle spätern Zeiten ist ein unabweisbarer. Auch das Christenthum kann sich der plastisch-formelen Macht des Griechenthums nicht entziehen.

Durch alle diese Bildungen blickt aber das Gesetz der subjektiven Arsis, wie der Hexameter es formel metrisch ausbildete, hindurch. Diese Arsis aber verschwimmt in einer nicht innerlichen, sondern nur äußerlichen Ausschwingung der Subjektivität, in welcher diese das Objekt nicht wahrhaft findet, sondern nur neben ihm als verschwimmender Nachklang gedacht und zum Schlusse gebracht war. Der Hexameter ist der alte Kronos, der seine Kinder zeugt und sie wieder verschlingt. Es ist ein stetes

Werden, aber ein Werden des Augenblicks, das mit ihm auch wieder vergeht. Anfang und Ende ist willkührlich und unfrei, nur der Augenblick, nur die getragene sonnenbeschienene Mitte ist frei. Der Hexameter, wie er das äußere metrische Maß des griechischen Wortes ist, so ist er zugleich der Typus für den ganzen Inhalt. So muß jede Poesie aus ihrer Form den Inhalt und aus dem Inhalt ihre Form in den nothwendigen und wesentlichen Entwicklungsstufen beider kenntlich machen. Das Gesetz der griechischen Poesie, das in seiner Sprachform ruht, muß daher bei einem andern Volke einem andern, gleichfalls mit der Sprache gegebenen Gesetze Raum geben.

β. Orientalische Poesie.

§. 60. Die orientalische Poesie im Allgemeinen.

Die griechische Poesie ist, von dem Maße des Hexameters äußerlich gemessen, auch dem Inhalte nach an den doppelten Gegensatz der einfach bedeutsamen Subjektivität, gegenüber dem objektiven Grund des unergründlichen Schicksals, in einem fortlaufenden Strome des Wechselverhältnisses von Subjektivität und Objektivität eingetreten, in welchem die Subjektivität in der Hebung des Augenblicks zu einer momentanen Selbstständigkeit gelangt, um dann mit dem Ablauf des obschwebenden Lebens in das Unergründliche zu verschwinden, und nur den Glanz der augenblicklichen Selbstständigkeit der Zukunft als bleibendes Erbtheil zu überlassen. In entgegengesetzter Bestimmung wogt die orientalische Poesie wie ein unermeßliches Meer in der Ebbe und Fluth ihres Parallelismus, und liebt sich im Gegensatz mit der griechischen Bestimmtheit und begränzten Gestalt das Unermeßliche und Unbestimmte, das nur in abwechselnden Wellenschlägen an das eine Ufer der gegebenen, historischen, bedingten Auffassungsweise schlägt, während das andere Ufer in unbestimmte Ferne gerückt, der ganzen Gestaltung eine Vieldeutigkeit und Unendlichkeit verleiht, die nur durch den wogenden Gegensatz der Wortverbindung in gewisse Schranken zurückgewiesen wird.

Wie die griechische Sprache in ihrem Bildungsgesetze des

Sylbenbaues den Gegensatz zu Grunde legt, um im einfach bestimmten Metrum die Einheit zum Gegensatz hinzuzufügen, und durch die sprachlich bestimmte Gestaltung die dichterische Form zu gewinnen; so hat die orientalische Bildung sprachlicher Weise die einfache, stabile und buchstäbliche Konstruktion zum Grunde, und baut auf diese das Gesetz des Gegensatzes in der dichterischen Form des Parallelismus; damit so gleichfalls die einfache Position mit dem einfachen Gegensatz wie im Griechischen, aber in umgekehrter Stellung der Verhältnisse, die sprachlich-dichterische Einheit gebe. Logischer Weise würde man sagen, das Urtheil mit dem Begriff vereint, führt die griechische, der Begriff mit dem Urtheil verbunden, die orientalische Bildung zum Schlusse; oder auch, die eine Bildung schreitet vom Gesetz der Hypothesis oder des Grundes und der Folge durch das der Identität, und die andere von dem der Identität durch das zweite Denkgesetz der Entgegensetzung zum dritten Gesetz der Konjunktion vorwärts.

Diese Grundlage der sprachlichen Fähigkeit orientalischer Bildung auf den Inhalt der Poesie angewendet, gibt die Begründung der Einheit und Verschiedenheit der poetischen Entwicklung des Orients in ihren höchsten historischen Beziehungen. Der sprachliche Parallelismus kann nichts anders seyn als der Ausdruck der national individuellen Bestimmung zur höhern Einheit des Gottesbewußtseyns der Menschen, durch die Allgemeinheit des Grundes der menschlichen Natur getragen und vermittelt. Diese Vermittlung findet nun ihre bereits historisch gesetzte Anschauungsweise vor, und trägt diese in die nationale Anschauung und Bildung ein, ohne die Macht, das Subjektive von dem Objektiven in diesem überlieferten Grunde zu trennen; vielmehr bleibt eine gewisse unausgeschiedene Objektivität der Träger der ganzen Bildung. Wie in der griechischen Bildung die Subjektivität als herrschender Grund die Objektivität aus sich ergänzt, so muß in der orientalischen Richtung die Subjektivität aus der angenommenen, objektiv gegebenen und geglaubten Anschauung herausgenommen und zum bestimmten Bewußtseyn geführt werden. Wie

aber die griechische Bildung aus einer falschen Subjektivität zu einer falschen Objektivität im Römerthum gelangt ist, so kommt der Orient aus einer einseitigen und falschen Objektivität zu einer eben so einseitigen Subjektivität. Nur aus der anfänglich subjektiv objektiven Gleichheit geht die vollkommene Freiheit und das einheitliche Bewußtseyn hervor.

Der Weg aber, auf dem beide entgegengesetzte Richtungen zu einem qualitativ gleichen und quantitativ entgegengesetzten Ziele kommen, ist gleichfalls ein verschiedener. Die orientalische Bildung der Sprache muß nach diesen Voraussetzungen nothwendig in dem Versuche aufgehen, an die Seite des objektiv Angenommenen den subjektiven Gedanken zu setzen, und die Objektivität durch Vergleichung zu erreichen. Diese Vergleichung mit dem subjektiv Wahrgenommenen, das auch aus der Objektivität genommen, aber durch die Subjektivität aufgenommen und dadurch gleichsam subjektiv geworden ist, muß die individuelle Wahrnehmung stets an jener bereits gegebenen Objektivität messen, und die individuelle Erfahrung und Anschauung ins Unermeßliche und Unergründliche ausdehnen, um ein Bild jener subjektiv unbegreiflichen und nur objektiv bestehenden, subjektiv aber geglaubten und auf Treue und Glauben angenommenen Auffassung des Lebens zu erzeugen.

Diese allgemeine Grundlage der orientalischen Poesie läßt nun einen dreifachen Versuch der Ausgleichung zu. Jener Objektivität kann nehmlich eine einheitlich tiefe Gottesverehrung zu Grunde liegen, und der herrschende und unbegreiflich waltende Gott ist einziger Leiter und Führer des nationalen Lebens. Die Objektivität ist eine innerliche, einheitliche und höhere, aber dem subjektiven Bewußtseyn an sich unbegreifliche, und daher diese Subjektivität selbst in ihrer höhern Gewalt überwältigende; oder die Objektivität erscheint in Vergessenheit der einheitlichen höchsten Gottesoffenbarung als Naturoffenbarung, als Objektivität der Allheit im Gegensatz der menschlichen Individualität, und in dieser Allheit wird gleichfalls die Subjektivität von der Unbegreiflichkeit des Alls, das in dieser Unbegreiflichkeit

mit den unbegreiflich Einen verwechselt wird, verschlungen. In beiden Fällen tritt die Subjektivität nur als Macht des Vergleichens auf, und der Parallelismus ist nothwendige und wesentliche Erscheinungsform dieses innern Bildungsganges. Wie aber in der einen und in der andern Anschauungsweise die Subjektivität mit der Objektivität, die als Gott-Einheit oder als Natur-Allheit dem Menschen gegenübertrat, verwechselt wird; so ist auch noch eine dritte Position möglich, die wie jene beiden andern gleichfalls historisch geworden ist, worin die Subjektivität mit beiden zugleich verwechselt werden konnte, und selbst an die Stelle von beiden trat, ohne doch in der Unausgeschiedenheit von zwei verschiedenen objektiven Anschauungen zur wahren subjektiven Freiheit und zum höhern, einheitlichen, persönlichen Bewußtseyn zu gelangen. Diese drei historischen Richtungen des Orients treten poetisch hervor in der hebräischen, indischen und mohamedanischen Poesie.

I. Die hebräische Poesie.

§. 61. Die Poesie der Hebräer im Allgemeinen.

Die hebräische Poesie geht aus von dem Bewußtseyn eines höchsten Gottes, der als oberster König seines Volkes, dieses unter seine unmittelbare Leitung genommen. Dieser erhabene Gottesglaube, der das Volk Israels an die Stelle des ganzen Menschengeschlechts setzte, um in der individuellen Sicherung dieses einzelnen Volkes, die historische Grundlage für die Erlösung des ganzen Menschengeschlechts zu sichern, schloß von der subjektiven Auffassung die natürlich menschliche Bewegung aus, und ließ in der menschlichen Bildung blos jene Anschauungen zu, die mit diesem einheitlichen Gottesglauben in bestimmter Berührung standen. Die Natur war verschlossen, und diente nur als Gleichniß des Ewigen. Nur in wie weit in der Natur das Unbegreifliche der göttlichen Allmacht sich kund gibt, war sie Gegenstand der Betrachtung des Hebräers; alle andere Beziehung mußte sich von selbst ausschließen. Eben so war alle nationale Bewegung, alle historische Entwicklung nur in dem bestimmten Zusammenhang mit

dem führenden göttlichen Willen zulässig, und alle Geschichte mußte daher in Beziehung zum Jehovakultus aufgefaßt werden. Nur selten zieht ein Nachklang fremder Völkerereignisse durch die hebräische Geschichte, und dann nur in bestimmter Beziehung mit den Schicksalen des hebräischen Volkes. Cyrus ist blos der von Gott für eine bestimmte Begebenheit im israelitischen Volke vorherbestimmte Herrscher. Mehr gilt er nicht. Wo sein Schwert die Glocke des israelitischen Kultus berührt, gibt es einen fremden Ton. Sobald dieser verklungen ist, verschwindet auch seine Gestalt. Alle Welt außer Israel ist für diese Lebensanschauung nicht. Nicht in der Natur, sondern mit dem gläubigen Gehorsam allein mußte der Gottesglaube festgehalten werden, der aber, noch nicht geistig genug, um innerlich in der Persönlichkeit zu haften, des äußerlich Wunderbarlichen und Außerordentlichen bedurfte, und durch die fühlbare historische Zuchtruthe aufrecht gehalten werden mußte.

Mit diesem allgemeinen Charakter der hebräischen Weltanschauung ist auch die Form der hebräischen Poesie im Allgemeinen bestimmt. Wie sich Jehova dem Volke nur in äußerer bildlicher Weise offenbaren konnte, so war auch der innerliche klingende Ton der Antwort des menschlichen Gefühls in der poetischen Erhebung und Begeisterung ein im Glauben, und zwar im gläubigen Gehorsam, mit Furcht und Scheu, aber mit ungewissem Vertrauen ergriffener, der, was er nicht faßte, was selbst das Gefühl und die Erfahrung des natürlichen Lebens zu verbieten schien, dennoch festhielt, und über alles erhob. Wie qualvoll kämpft sich Job durch die Zweifel der Natur und Weltgeschichte, die er lösen möchte und doch nicht lösen kann, hindurch, um allem äußern Schein zum Trotz, dennoch an dem Glauben festzuhalten. Dieser Glaube an unbedingte göttliche Leitung, bei der es nur Unterwerfung, aber nicht freies persönliches Mitwissen und Mitwirken in der Geschichte des Lebens geben kann, ist der Grundton hebräischer Dichtung. Dieser Grundton hat nun auf die Form der hebräischen Poesie nothwendig einen entscheidenden überwältigenden Einfluß. Von einer eigentlich epischen und dramati-

schen Poesie kann in der hebräischen Entwicklung gar keine Rede seyn.

§. 62. Epische Poesie der Hebräer.

Die hebräische Poesie hat kein Epos in formaler Bildung und Vollendung dieser Dichtungsart. Es gibt keinen Helden in Judäa; Gott allein ist der Held: es gibt keine poetische Geschichte; nur Gottes Führungen muß man anbeten. Das Lob Gottes in der Geschichte muß gefühlt und besungen, aber nicht in menschlich tragenden Heldenkräften in seinem natürlich tiefen Zusammenhang dargestellt werden. Die hebräische Geschichte hatte ihren Schlüssel in der Zukunft. Der kommende Messias war die höhere Einheit dieser Geschichte. Vor ihm eine einheitliche Zusammenstellung der geschichtlichen Begebenheiten zu einem epischen Ganzen zu wagen, war rein unzulässig. Der höhere Einheitspunkt der hebräischen Volksgeschichte, wie weit sie episch, d. h. zugleich Natur-, Menschen- und Weltgeschichte war, lag erst in der Zukunft. Eine andere natürlich-menschliche Einheit in diese wunderbare göttliche Führung einzutragen, war unmöglich. Man konnte einzelne ausgezeichnete Helden und Begebenheiten besingen; aber nur lyrisch, nicht episch. Man konnte sie nicht zu einer für sich bestehenden, allgemeinen menschlichen, in sich einheitlichen und für sich bedeutsamen Bestimmtheit und Totalität erheben. Nur wer den wahren Begriff der epischen Poesie nie verstanden hat, und etwa meint, eine beschreibende Kompilation von einzelnen Großthaten und erfolgreichen Begebenheiten gebe ein Epos, nur ein solcher kann sich versucht fühlen, in der hebräischen Poesie nach einem Epos zu suchen. Das Epos ist nicht die Darstellung irgend einer Besonderheit, so groß oder so klein sie für sich seyn mag, sondern die Darstellung des allgemein Menschlichen in der Besonderheit. Die Begebenheit oder der Träger derselben, der einzelne Held, muß, um Stoff eines Epos zu seyn, die menschliche Natur in irgend einer wesentlichen Grundbestimmung derselben in sich tragen, und mit seiner besondern Bedeutsamkeit auch die allgemein menschliche Bedeutung in sich darstellen. Ein solcher

Mensch, und eine solche Begebenheit konnte sich aber in der israelitischen Geschichte nicht finden, eben weil die Objektivität des einen Gottesglaubens keinen einheitlichen natürlichen Faktor dieser Geschichte zuließ, und die Verbindung der höchsten Einheit mit der menschlichen Natur in Christus, im kommenden Messias erst gegeben war.

§. 63. Dramatische Poesie der Hebräer.

Wie die hebräische Bildung kein Epos zuläßt, so konnte sie eigentlich auch kein Drama gestalten. Jedes Drama würde nothwendig den Gegensatz mit der allgemein leitenden Idee der Geschichte gefodert haben. Der Mensch, um Stoff zum Drama zu geben, mußte dem allgemein menschlichen Schicksal gegenüber, durch die Verwahrung seiner Subjektivität vor dem allgemeinen Grunde des Schicksals als für sich groß gedacht werden können. Eine solche Größe war aber in der israelitischen Geschichte rein unmöglich. Hier war nicht ein unbegreifliches Schicksal der Hintergrund aller Handlungen, sondern der leitende Gott selbst. Sein Walten war zwar auch ein unbegreifliches, aber ein solches, das als absolut gut, göttlich und gerecht gedacht werden mußte. Der ganz ergebene Gehorsam, der ohne Murren, ja ohne Fragen überall nur das Wort: „Herr, hier bin ich," im Munde führte, konnte allein als wahrer Akt der Freiheit anerkannt werden. Die Subjektivität trat gänzlich zurück. Ein Schicksal im Sinne des griechischen Lebens gab es nicht. Das Schicksal war unmittelbar göttliche Führung. Diese Führung konnte aber wieder nicht mit dem freien Bewußtseyn der eigenen Kraft, die durch den göttlichen Geist geleitet, aber auch persönlich selbstständig wirkt, und für einen frei erkannten und angenommenen idealen Lebenszweck sich zum Opfer gibt, so daß in der einen Person die Allpersönlichkeit der Unpersönlichkeit des Naturlebens und der höchsten Freiheit gegenüber selbstthätig handelnd sich offenbaren konnte, auftreten. Ohne diesen Gegensatz der Freiheit und Unfreiheit konnte aber eine dramatische Entwicklung nicht in der äußern Form der poetischen Darstellung in der hebräischen Dichtkunst hervortreten.

Damit ist nun aber nicht für eine spätere Poesie die Möglichkeit genommen, aus der hebräischen Geschichte Stoff zu dramatischen Darstellungen zu nehmen. Nur den Hebräern selbst war die dramatische Form in ihrer eigenen Poesie unmöglich. Es blieb also für diese Poesie nur noch die lyrische Form übrig.

§. 64. Die Lyrik der Hebräer.

Die hebräische Poesie ist dem Wesen nach lyrisch. Die Lyrik gestattete die Aufnahme des objektiven Gottesglaubens mit dem tiefsten subjektiven Gefühl. Ja die hebräische Religion konnte in ihrer Tiefe eigentlich nur durch das Gefühl ergriffen werden. In ihm offenbarte sich ein unbegreifliches Geheimniß der Vereinigung des Menschen mit Gott, das den Menschen über sich erheben, das ihn zum höchsten Lobe Gottes begeistern mußte. Wie äußerlich der hebräische Kultus individuell und ausschließend seyn mußte, so war er innerlich gleichfalls individuell und subjektiv begeisternd. Als innere Ahnung göttlichen Lebens und göttlicher Erlösung schwebte das Geheimniß der Religion des göttlichen Gesetzes dem empfänglichen Gemüthe vor. Deswegen hat die ursprünglich subjektive Formirung der lyrischen Poesie, die von innen heraus durch Glaube, Hoffnung und Liebe sich bestimmt, gerade in der hebräischen Lyrik seine reinste Offenbarung im Alterthum gefunden. Während die griechische Lyrik, an die Aeußerlichkeit des Gegensatzes gebunden, in Ode und Lied sich formal ausbildete, ist die hebräische Lyrik in die Dreizahl der innern Bestimmung eingetreten, und hat Lob-, Klag- und Liebeslied zum Träger der Form sich gewählt; so daß die Trilogie des Inhalts den allgemeinen formellen Theilungsgrund in die hebräische Poesie einträgt, dagegen die Zweigliedrigkeit im Parallelismus der einzelnen Form wieder als bindend hervortritt.

Nach diesem Gesetz theilt sich nun die hebräische Poesie zunächst in drei größere Gruppen, je nach dem Glaube, Hoffnung, Liebe als vorherrschender Inhalt in die Kunst eintreten; welche drei Gruppen in ihrer Form wieder durch die größere oder

geringere Ausdehnung des Gesetzes vom Parallelismus sich unterscheiden.

Das rein lyrische Element liegt im Mittelgliede der Hoffnung, die den Parallelismus des Gefühls am entschiedendsten in sich trägt, und der einfachste Ausdruck für die wahre Empfänglichkeit des Gemüths dem mosaischen Kultus gegenüber ist. Die Hoffnung auf die Zukunft, auf die Verheißung ist der Angelpunkt des hebräischen Lebens. Das religiöse Gefühl spricht sich daher am einfachsten und unmittelbarsten durch die Hoffnung aus. Der Gesang, der dieses Gefühl des Vertrauens und Hoffens der subjektiven Verlassenheit und Niedrigkeit auf eine unendlich erhabene und dennoch dem israelitischen Volke stets zu helfen bereite göttliche Macht ausspricht, heißt daher Gesang im emphatischen Sinne, Psalm. Der Psalm selbst ist stets seiner Form nach ein abgedrungener, von augenblicklicher tiefer Aufregung des Gefühls ausgepreßter Aufruf zu Gott. Ein Liebeslied im griechischen oder romantischen Sinne des Wortes, ein blos menschlich aufgeregtes, wenn auch noch so inniges und wahres Gefühl, konnte dem Hebräer unmöglich zum Ausdruck seines national und religiös gesteigerten Gefühls dienen. Sein Gesang war ausschließend religiöser Natur, und zwar eigentlich Gebet, also der tief innerlichste Ausdruck der Hoffnung. In dieser Einheit stimmen alle verschiedenen Psalmen überein. Alle sind der Ausdruck des höchsten Gottvertrauens. In dieser Einheit unterscheiden wir nun allerdings leicht wieder Beziehungen dieses einen Inhalts. Nicht blos die Bittpsalmen im engeren Sinne tragen diesen allgemeinen Charakter der Psalmenform an sich, sondern Klage und Buße gründen sich gleichfalls auf dieses Vertrauen; Anbetung der göttlichen Allmacht und wunderbaren Führungen Gottes und Sehnsucht nach seinem heiligen Tempel und seiner helfenden Hand sind gleichfalls demselben Grunde entsprungen, und tragen die höhere Einheit der gottvertrauenden Hoffnung als Bezeichnung ihres Inhalts in sich. Dieser einfache Inhalt muß aber nothwendig in der Gliederung des Gegensatzes des menschlich subjektiven Gefühls, des moralisch-religiösen Standes des Sängers

erscheinen, um in dem Gegensatz den Parallelismus, der in der Hoffnung selber liegt, vollständig auszusprechen.

Während aber die Hoffnung als nächster und unmittelbarster Inhalt der hebräischen Poesie die einfachste Form derselben, die Psalmenpoesie erzeugt, muß auch die Eintragung des die Hoffnung begründenden Glaubens und der in ihr erwachenden Liebe in dieser Poesie sich offenbaren. Aus dieser Begründung oder Erweiterung des Inhalts gehen dann die weiter ausgedehnten Formen der hebräischen Poesie hervor. Der Inhalt des Glaubens in seiner tiefsten Auffassung der geoffenbarten Lehre im Verhältnisse zur menschlichen Erkenntniß ist im Buche Job zum poetischen Ausdruck seiner selbst gekommen. Im Glauben hängt das Gefühl mit der Geschichte zusammen. Diese Geschichte wird uns in einem einzelnen Beispiele vorgeführt, das an die Stelle aller menschlichen Erfahrungen durch die Tiefe der in ihm waltenden Beziehung zum Geschicke des Menschen treten konnte. Eine solche Ausdehnung gibt diesem Gedichte epische Gestaltung. Allein das Epische tritt doch wieder zurück durch die geringe historische Bedeutung Jobs, der eigentlich vor die israelitische Geschichte hinein gehört, und darum nicht als ideale Einheit der ganzen hebräischen Geschichte betrachtet werden kann, wie sich das bei einem Epos geziemte. Diese fehlende Nationalität wird durch den Gedanken- und Gefühlsreichthum des Subjekts, das zum Mittelpunkt der Darstellung dient, ersetzt. Dadurch erhält die ganze Darstellung einen lyrischen Schwung. Dieser lyrische Aufschwung muß aber zur totalen Besprechung aller der Fragen vorwärts bringen, die in dem Psalmen nur durch die gegenwärtige Kraft der Hoffnung ausgedrückt werden. Der Gegensatz tritt daher als ein persönlicher des Gefühls und der gläubigen Ueberzeugung mit der entgegengesetzten traditionellen Ueberlieferung hervor, die dem subjektiven Gefühle entgegentritt. So entsteht ein doppelter Parallelismus. Der Parallelismus des Inhalts entsteht dadurch, daß das menschliche Gefühl der göttlichen Führung als einer unergründlichen mit der Sehnsucht nach einer innern Erkenntniß jener geglaubten Führung Gottes gegenübertritt. Die Hoffnung tritt hervor als er-

wartete und vergeblich erstrebte Versöhnung des objektiven Glaubens mit der subjektiven in der Liebe verklärten Erkenntniß. Der zweite Parallelismus tritt in dem Gegensatz der subjektiven Gewalt selbst hervor, die den Gegensatz fühlend, aber den Einheitspunkt nicht innerlich besitzend, nur eine faktische Lösung erwarten kann. Daher tritt eine dialogische Form als Ausdruck dieser entgegengesetzten Gesinnung hervor, die am Ende zu keinem Resultate führt, als daß das innerliche Gefühl in seiner ungelösten Klage beharrt, und die Tradition in ihrer äußerlichen Richtigkeit dem besondern Fall gegenüber verstummen muß. Daher ist der Kern des Gedichtes lyrisch; die dialogische Form zeigt eine äußere Hinneigung zum Drama und die faktische Lösung der Frage, mit der beständigen beschreibenden Darstellung parallel laufend, gibt die epische Bedeutung dieses eigenthümlichen Gedichtes.

In derselben Weise wie die Begründung der Hoffnung durch den Glauben zu einem Gegensatz zwischen den göttlichen Verheißungen und der äußerlichen Wirklichkeit führt, und dadurch auf die Hoffnung, als die einzig wirkliche Kraft der Religion im Judaismus zurückweist, muß auch die Lebendigkeit der Hoffnung in der Liebe denselben Parallelismus, weil er das Grundgesetz der hebräischen Poesie ist, in sich aufnehmen. Die das wirkliche Leben im Gegensatze mit dem Unglücke Jobs verschönernde und verherrlichende Liebe muß nothwendig einen geheimnißvollen und symbolischen Charakter annehmen, wenn sie im hebräischen Leben poetische und innere Bedeutung haben soll. Sie muß der Ausdruck des innern Geheimnisses der Verbindung irdischer und himmlischer Regungen, sie muß der Ausdruck der höchst gesteigerten Hoffnung seyn. Könnte die Liebe an sich das Uebel der Welt verlöschen und den Menschen retten, dann würde das gläubige Band des Gehorsams gegen ein äußerlich strenges Gesetz, die Hoffnung selbst, und mit ihr das äußerlich unbedingte Vertrauen erlöschen; der Mensch würde sich in der anakreontischen Verlorenheit des Augenblicks zufrieden geben, und dadurch die Hoffnung auf die Zukunft aufgeben, oder er müßte bereits der innern Liebeseinheit der erlöseten freien Menschheit gewiß seyn, was dem

setzt, führt entweder zur Aufhebung aller Beziehung, wodurch auch die Poesie aufhören müßte, oder zu einem falschen Absolutismus, der das Endliche mit dem Unendlichen verwechselt. Die ganze indische Poesie ist daher voll von Menschwerdungen Gottes. Ja der Gegenstand ihrer ganzen Entwicklung ist kein anderer, als die stete Vereinigung des an sich Unvereinbaren. Wie sich im indischen Slokas die Indifferenz zum Parallelismus gestaltet, so geht auch im Inhalt der indischen Poesie die Unausgeschiedenheit und Indifferenz der Objektivität in den bloßen Parallelismus mit der Subjektivität über, in der die Freiheit des Geistes in dem bloßen Dualismus des seelischen Lebens verschwimmt. Wie in der hebräischen Poesie der Dualismus der Hoffnung den Inhalt aller dichterischen Formen bildet, so geht die indische Poesie nothwendig zum Dualismus des Naturlebens über, und löst sich in der Darstellung des rein seelischen Lebens, und des in demselben herrschenden Dualismus von Leib und Geist, von Natur und Freiheit auf; so daß die Unentschiedenheit, Unmittelbarkeit und Ueberschwenglichkeit des seelischen Lebens auch in die Poesie eintritt.

Der philosophische Pantheismus hängt mit diesem Dualismus und Indifferentismus wesentlich zusammen. Auch der Pantheismus ist die Folge des Dualismus, der es nicht zur relativen Ausgleichung zwischen Denken und Seyn bringen kann, und darum die absolute Einheit an die Stelle der wirklichen Vermittlung setzt. Auch der Pantheismus ist die Folge des zweiten philosophischen Bildungs- und Denkgesetzes, und Folge der Naturalisirung des Erkenntnißgrundes. Vergleicht man die alte orientalische Poesie mit der neuern Philosophie, so trifft man auf das gleiche Bildungsgesetz. Der Scholastismus entspricht in der philosophischen Bewegung der Objektivität der hebräischen Poesie, welche die Natur vergißt, um die Offenbarung als außer- und übernatürliche festzuhalten, die cartesische Richtung dagegen, im Gegensatz von dem scholastischen Gesetze der Identität auf das Gesetz der Hypothesis oder des Grundes und der Folge aufgebaut, übersieht die objektive Wahrheit der Offen-

barung, um alles Wissen auf einen natürlich nothwendigen Standpunkt zurückzuführen, verfällt dadurch in dem Dualismus von Denken und Seyn nothwendig dem Pantheismus und Absolutismus, und geräth auch in seiner Erscheinungsform wie in seinem natürlichen Grunde zur indischen Poesie in dasselbe Verhältniß, wie die Scholastik zur hebräischen.

In diesem stets gleichen Gesetz führt der analoge Ausgangspunkt auch zu analogen Resultaten, und die eine Bewegung macht die andere verständlich. In der Seele ist aber die Differenz von Natur und Geist gleichfalls aufgehoben. Es herrscht in ihr die blos ruhende Empfänglichkeit, die Aufhebung der Einheit und des Fürsichseyns der Freiheit und Persönlichkeit des Geistes, wie die Aufhebung der Individualität des Leibes. Auf beides zielt die indische Lebensanschauung. Das Vertiefen in das Gestaltlose ist der Kern ihrer Religion. Das an sich Unbestimmte und in der Unbestimmtheit Unendliche, das eben so gut das Nichts als das All seyn kann, ist das Brahm, die höchste Indifferenz, das venerabile nihil. Wie diese religiös-philosophische Anschauung aus der Verwechslung und Unausgeschiedenheit der Subjektivität und Objektivität hervorging; so bildet sie in dem gleichen Grund auch die gleiche Grundlage der poetischen Darstellungen der indischen Dichtkunst. Es ist daher ganz dem indischen Geiste gemäß, wenn das seelische Leben überall über das leibliche und geistige als herrschend dargestellt wird; wenn die Büßungen der Einsiedler Himmel und Erde aus ihren Fugen zu werfen drohen, wenn die Aufhebung der irdischen Dimensionen das Ewige als blos Unbestimmtes und Unendliches bezeichnen muß; wenn die Bilder des Naturlebens, statt persönlich und gestaltet, vielmehr unpersönlich und ungeheuer erscheinen; wenn das Subjektive stets wieder mit dem völlig Gestaltlosen und Unbestimmten verfließt.

Wie der griechische Hexameter im äußern Maß die Arsis der Cäsur in dem unbestimmten Fall des letzten Fußes verschwimmen und ins Unbestimmte sich verflüchtigen läßt, so hat die indische Poesie das als Gestaltung des Inhalts, was die griechische als Gesetz der Form anerkennen muß. Das Subjektive

ist nur ein Durchgangspunkt, ein Knotenpunkt im Fortschritte des ewigen Werdens der Dinge, der wieder mit dem Unendlichen verfließen muß, nachdem er augenblicklich den Fluß des Werdens aufgehalten und zu einem momentan bestimmten Uebergang gedient hat.

§. 66. Die epische Poesie in Indien.

In der seelischen Unbestimmtheit ist die Möglichkeit aller Formen der indischen Poesie bestimmt. Alle Verhältnisse des seelischen Lebens treten in der poetischen Bildung als Erscheinungsformen hervor. Diese Erscheinungs- und Bildungsformen haben um des Naturgesetzes willen, das in der indischen Lebensgestaltung herrscht, im Allgemeinen die Formation der poetisch natürlichen Grundformen, aber sie lösen dieselben durch die seelische Ueberschwenglichkeit wieder ins Unbestimmte und Indifferente auf, und lassen gewissermaßen die bestimmte Gestalt gleich vom Anfang wieder ins Unendliche verfließen. Der griechisch-plastischen Leiblichkeit und Bestimmtheit tritt die ganze orientalische Bildung in der seelischen Unbestimmtheit, die im Parallelismus ihr Gesetz erkennt, gegenüber. Dieses seelische Bildungsgesetz tritt nach allen seinen Theilen hervor in der indischen Poesie. Wie die Seele ihr Verhältniß zum Leibe und zum Geiste nicht ganz verläugnen, und nur in der Wechselwirkung zwischen beiden gedacht werden kann, so läßt nun die indische Poesie ein überwiegend geistig- und ein überwiegend leiblich-seelisches Gestaltungsgesetz erkennen; welche beide in einer mittleren Stufe sich ausgleichen.

Am Anfang der poetischen Formenbildung steht nothwendig vorherrschend die Objektivität, die durch den Glauben an ein Unendliches und Ewiges festgehalten wird, das in der Natur und Geschichte sich offenbart. Diese erste objektive Richtung gibt die epische Poesie Indiens. Die erste Offenbarung des Unendlichen an die Menschen ist Geschichte. Diese Geschichte ist aber in Indien Gott-, Welt-, Natur- und Menschengeschichte in einem Zuge. Die Indifferenz des Slokas tritt nothwendig auch im Inhalt hervor.

Die ganze epische Form koncentrirt sich nicht um einen Haupthelden und um den überschaubaren Umkreis von wenigen Wochen oder Jahren. Zeit und Raum lösen sich in das Unendliche auf. Gott und Mensch sind sich stammesverwandt, und die Götter offenbaren sich in Menschengestalt. Ja die Menschengeschichte ist selbst wieder eine verhüllte Gottesgeschichte. Die Begebenheit ist nicht eine zum historischen Ziele dringende Handlung, sondern nur der Faden, an dem die Mannigfaltigkeit der Lehren, Offenbarungen und Mythen aufgereiht ist. Im Angesicht zweier Heere hält Krischna noch ein Gespräch mit dem Könige Ardschuna, das durch viele Gesänge hindurchdauert, und selbst beinahe die Ausdehnung eines unabhängigen Epos erhält. Jener Indifferentismus, der den Slokas auszeichnet, und als Parallelismus von Zeit und Ewigkeit, von Natur und Gott die dichterische Form überhaupt erzeugt, liegt auch dem indischen Epos zu Grunde. Alle Darstellungen zerfließen ins Breite, Unbestimmte und Unendliche; alle Handlung löst sich in Allegorie auf; überall tritt die Lehre, die religiöse Bedeutung aus der Begebenheit hervor; selbst Nal und Damajanti, die bewegteste Episode des Mahabahrata, trägt einen moralischen Zweck zur Schau.

Das indische Epos ist somit das offenbare Gegentheil vom griechischen. Während dieses uns in die Mitte der Handlung versetzt und durch die lebendige Schilderung der Hindernisse, die der Verherrlichung des Einen Helden sich entgegenstemmen zur wirklichen Einheit der Verherrlichung desselben gelangt, indem sie den Gegner am Schlusse ihm zu Füßen legt, ist im indischen Epos von einem solchen Helden, der als persönlicher Träger der Begebenheit erscheint, keine Spur; nur ein sächlicher Mittelpunkt der Begebenheit findet sich durch eine Hauptperson bezeichnet. Die Heldenthaten Ramos sollen zwar die Grundlage des Ramajana bilden; aber sie werden durch eine solche Menge von Episoden verdrängt, verbinden diese selbst so lose mit einander, lassen den Ramo selbst so oft in gänzliche Vergessenheit kommen, daß man leicht erkennt, wie eigentlich die Reihe von religiösen und moralischen Erörterungen der Hauptzweck ist,

und Ramo nur den Schauplatz eröffnet, um als vorzüglichste Gestalt den lehrreichen Begebenheiten der verschiedenen Erzählungen zum gemeinschaftlichen Anknüpfungspunkte zu dienen, ohne daß eigentlich durch seine That die Offenbarung des Ewigen vergegenwärtigt und verleiblicht werden sollte. Person und Sache, Mensch und Natur, Lehre und Begebenheit stehen sich völlig im Gleichgewichte gegenüber, und die Einheit der Lehre wird in ihrer unüberschaubaren und unendlichen Größe der in Gott eingetragenen und vergötterten Naturanschauung, durch die Fülle und den Wald von Episoden und einzelnen Gleichnissen von Offenbarungen im Schach gehalten.

Die indische Poesie ist kein Gebäude, das mit geregelten Säulen und bestimmten Verhältnissen ein beschlossenes Werk bezeichnet, sondern ein Urwald, in dem die mächtigen Stämme der Bäume die Säulen, und dichte Blättermassen das Dach bilden. So treten die einzelnen Begebenheiten als Träger von einem hohen Himmelsgewölbe einer weit verzweigten Gottes-Naturlehre hervor. Ein unbekanntes Sausen und Tönen läßt sich in diesem Walde vernehmen, das uns halb mit Furcht vor unbekannten Gesichten, halb mit Freude und Behagen erfüllt, und uns mehr in ein seelisches Wogen und Träumen, als in einen klaren freien Zustand versetzt. In dieser Eigenschaft der Unbestimmtheit nach Außen sind daher die Wälder des indischen Epos immer noch nachgewachsen, und es muß erst die ordnende Hand noch kommen, die überall den jungen Nachwuchs von den alten Stämmen der Waldung scheidet, und ein Bild der ältesten Halle dieses Naturtempels herstellt.

§. 67. Die lyrische Poesie der Inder.

Die eine Beziehung der Seele zum Geist, die durch den Glauben an ein Unendliches die Natur- und Menschengeschichte in die Gottesgeschichte auflöst, und die Objektivität zugleich mit der Subjektivität zusammenwachsen läßt, und dadurch das Epos erzeugt, findet eine entgegengesetzte Bildung in der Eintragung des seelischen Lebens in die Leiblichkeit, wie sie der spätern Zeit Indiens sich bemächtigt, und in dieser die entgegengesetzte

Form der Poesie, jedoch mit Beibehaltung des anfänglichen Charakters einer ins Unendliche verfließenden Ueberschwenglichkeit begründet. Während das Epos die Unbestimmtheit des seelischen Lebens mit der Uebernatur in Verbindung brachte, und daraus die Grundlage der allgemeinen Weltgeschichte zu bilden suchte, brachte eine spätere Zeit die subjektiv leibliche Natur mit in diese seelische Unbestimmtheit, und ergriff die Individualität des Leibes mit derselben Ueberschwenglichkeit, mit der das Epos den Glauben ins Unbestimmte und Unpersönliche aufgelöst hatte. Aber es gehörte die Umkehrung der ersten Grundanschauung dazu, an die Stelle der Aufopferung aller Leiblichkeit, an die Stelle der ersten Büßergluth, die Himmel und Erde durch ihre Entsagung erschütterte, das Versinken der Seele in die Sinnlichkeit und in die leibliche Trunkenheit sinnlicher Affekte, insbesondere in die überschwengliche Trunkenheit der sinnlichen Liebe zu verwandeln. Allein während eine solche Umwandlung den Gegensatz des Ausgangspunktes des indischen Lebens bildet, ist sie doch durch das überwiegende Seelenleben vermittelt, und mit innerer Nothwendigkeit vorgezeichnet. Wie zuerst das Geistige vom Seelischen nicht ausgeschieden und Gott von der Natur, die Freiheit von der Unfreiheit, die persönliche Einheit von der unpersönlich seelischen Allgemeinheit, die höhere Objektivität des Glaubens von der Subjektivität nicht getrennt worden war, so konnte die gleiche Verwechslung des unbestimmt Seelischen mit dem individuell Leiblichen in gleicher Unbestimmtheit ebenfalls an die Stelle des einheitlich Geistigen treten, ja sie mußte in der Unausgeschiedenheit der Gegensätze, in der Identifizirung von Gott und Natur auch wirklich eintreten.

Die höchste sinnliche Leidenschaft, die in der Gluth der Empfindung von innerer Nothwendigkeit beherrscht wird, die in ein süßes Vergessen alles Andern sich versenkt, war, wenn auch ein anderes Selbstvergessen, als das des braminischen Büßerlebens, doch immer ein überpersönliches, unendlich scheinendes Vergessen der irdischen Verhältnisse. Die indische Poesie, wo sie die Gluth einer solchen, alles vergessenden Leiblichkeit zu schildern hat, thut

dieß daher auch mit einer solchen üppigen, überschwenglichen Sinnesgewalt, daß sie alles vergessend nur in der Anbetung des vergöttlichten Naturtriebes schwelgt. In dieser Darstellung des Sinnenrausches, der als pantheistisch naturgöttliche Liebetrunkenheit meistens die Liebe Krischnas zu Erdenschönen selbst zum Gegenstande hat, muß daher auch das seelische Prinzip in der Sinnlichkeit vorherrschen. Es ist der Gegensatz der Geschlechter, der der Seele eingeboren, in der Leiblichkeit seine Gestaltung gefunden, und in dem Leibe selbst seine seelische Einheit besitzt, jenes uranfängliche Geheimniß der Menschennatur, das durch die Trennung des Einen Menschen, der in zwei innerlich gebundene und vereinigt gewesene Hälften geschieden ist, und in dieser geheimnißvollen seelischen Trennung und Einheit dem Geheimniß der Leiblichkeit nachsinnt, der in diesen Gesängen erscheint. Jede andere Leidenschaft ist von dieser seelischen Lebensverklärung ausgeschlossen. Hier begegnen sich die hebräische und die indische Poesie, jedoch wieder mit dem Gegensatz, daß die hebräische die Sinnlichkeit zu vergeistigen und zu vergöttlichen, die indische das Göttliche mit der Natur zu durchdringen strebt.

Die Liebespoesie Indiens ist im Gegensatz mit dem Epos durch die Individualität des Leibes gebunden, der dieß überschwengliche Versenken in die Selbstvergessenheit doch nur im Augenblick, in der Gegenwart genießen kann, der Form nach nothwendig lyrisch. Während die epische Urgeschichte Indiens nicht blos an die Länge der Zeit überhaupt gebunden ist, und die Begebenheit in ihrer allgemeinen Bedeutung durch die Dauer hindurchführen muß, sondern diese sogar bis zum Ueberzeitlichen und Unermeßlichen ausdehnt, und an die Stelle der plastischen Einheit Griechenlands die seelische Allgemeinheit setzt, muß diese zweite entgegengesetzte Begeisterung an den Moment sich binden, und hat daher das Maß der lyrischen Poesie zum Maße ihres Inhalts. Dem indischen Epos tritt, an Inhalt und Form und durch die ganze zeitliche Entwicklung geschieden, die lyrische Poesie gegenüber. Wie das Epos am Anfang des indischen Lebens, so steht die Lyrik am Ende desselben. Die Form der Lyrik, wie

sie mit der hebräischen durch ihren seelischen Inhalt zusammentrifft, wo die letztere ins Liebesgedicht übergeht, ist derselben auch in der äußern Gestaltung ähnlich. Die seelische Liebe fodert nothwendig den Dualismus und Parallelismus; sie kann sich nur im Wechselgesang zweier Liebenden, welche die beiden Potenzen der seelischen Liebe darstellen, aussprechen. Daher hat auch die indische Lyrik in der Gitogowinda die Liebesgesänge von Radha und Krischna, des liebenden Mädchens mit dem geliebten Gott in eine idyllisch-dramatische Form zu bringen gewußt, und dadurch dem Parallelismus als dem ersten Grundgesetz der indischen Poesie gehuldigt.

§. 68. Das indische Drama.

Wie Epik und Lyrik in Indien der zeitlichen und formellen Entwicklung nach sich gegenüberstehen und sich ausschließend zu einander verhalten, während sie doch im Dualismus des seelischen Lebens ihren gemeinschaftlichen Vereinigungspunkt haben, so werden wir nothwendig im Uebergang von der einen Bildung zur andern, von der einen Form zur entgegengesetzten ein Mittelglied zu suchen haben, in welchem die epische Begebenheit in ein rein menschliches Schicksal sich auflöst, und die lyrische Empfindung diesem epischen Zuge der Begebenheit gegenüber als thatsächlicher Lebensgang hervortritt. In der Vereinigung dieser beiden Elemente entstand das indische Drama, das wie formell, so auch der Zeit nach zwischen Epos und Lyrik in der Mitte steht.

Das indische Drama ist gleichfalls dem Gesetze des Parallelismus verfallen. Das alles überwältigende Schicksal, dem der subjektive Mensch gegenübertritt, um in dem Kampfe mit ihm den Adel der Gesinnung zu bewahren, ist in den Menschen selbst hineingetreten, es ist die Allgewalt der seelischen Neigung, die sich seiner bemeistert. Sein Gefühl ist sein Schicksal. Dagegen kann und wird er sich nicht sträuben. Es kann ihm gar nicht einfallen, mit seinem Schicksal zu hadern. Sein Schisal ist ja sein Leben, der innerste Trieb seines Herzens, das Naturgesetz, das in ihm waltet. Diesem innerlichen Triebe widerspricht aber

die Welt der Erscheinung, die Zeitlichkeit, irgend ein singulärer Umstand, der in seiner momentanen Erscheinung blos den Drang des innern Gefühls aufhält, oder unterbricht, nicht um ihn ganz aufzuheben, sondern blos um seine Macht zu offenbaren, und den endlichen Sieg des Naturgebotes über alle zufälligen Wirrungen des Lebens zu bestätigen.

Schicksal und Subjektivität des griechischen Dramas haben in Indien ihre Rollen getauscht. Der Mensch trägt sein Schicksal in sich, und gehorcht ihm. Der Gegensatz, der außer ihm liegt, erscheint als ein unbefugter, und muß seine Partikularität an das Gefühl abgeben, um es in seiner Allgewalt zu verherrlichen. In dieser Auflösung des wirklichen Gegensatzes in einen scheinbaren, der blos da ist, um dem Gefühl zur Offenbarung seiner höchsten und feinsten Schattirungen zu helfen, liegt die Schürzung des dramatischen Knotens, und der Parallelismus der indischen Poesie, der sich aber im Drama selbst wieder durch den stets gleichen Inhalt der Neigung und des seelischen Dranges hervorhebt, durch den der Gegenstand stets sich gleich bleibt, während nur die Umstände sich ändern; wogegen im griechischen Drama die Personen und ihre Charaktere wechseln, das Schicksal aber, als der stets gleiche Zwang den Personen, nur immer andern Personen gegenübersteht. In dieser Auflösung der Gefühle, die stets durch zwei Glieder gebildet werden, dadurch, daß die lyrische Empfindung in eine epische Aufeinanderfolge, in eine zeitliche Wirrung eingetragen wird, entsteht im indischen Drama das Gesetz des Dualismus, welches durch den Parallelismus im Allgemeinen vorgebildet ist, in welchem beide Hauptpersonen, die in ihrer gegenseitigen Neigung durch das äußere Leben gebunden, getrennt und abermals vereinigt werden sollen, ihre beiderseitigen Gefühle an den Tag legen können; so daß also jeder einfache Akt, weil er stets zwischen zwei Hauptpersonen sich theilt, in zwei Glieder sich auflöst, und die Zahl der Akte über die des griechischen Dramas sich ausdehnt, oder sogar verdoppelt erscheint. Zwei Glieder treten stets in gleichnamiger Stellung hervor, und während die leidende Liebe auf der einen Seite in ihrer All-

gewalt sich offenbart, muß die männliche, thätige, suchende Liebe gleichfalls im vollen Gegensatz und in gleicher Gewalt erscheinen. Wenn Sakontala im Abschiede von der Heimath der Liebe gehorcht, und dann in der Verstoßung von Duschmanta gleichfalls ihrer Macht sich unterwirft; so muß auch Duschmanta in dem Leiden der Ungewißheit, und in der Macht eines bewußten Verlustes dem Gefühl der Trennung sich beugen, damit die Gefühle, obwohl im Gegensatz unter einander, ausgeglichen werden. Derselbe Gegensatz tritt in der Offenbarung der gegenseitigen Neigung hervor, und spricht sich beim endlichen Wiederfinden gleichfalls aus; so daß nur die Mitte, wo die Vereinigung der Personen, die im Beginne und am Schlusse wieder hervortritt, nach diesen beiden Seiten hin sich aus einander gibt, im Uebergewicht der Bindung und Trennung die Dreizahl der Akte der doppelten Zweizahl gegenüberstellt, so daß für das Ganze sich daraus die höhere Siebenzahl bildet, oder in weiterer Auflösung sogar die Zehnzahl der Akte erreicht wird. Jedenfalls tritt diese Ausdehnung aus der Auflösung des griechischen Einheitsgrundes, der im Schicksal liegt, und in den Personen den Gegensatz findet, hervor, indem das Schicksal in die Zweizahl, der durch den Naturtrieb verbundenen Geschlechter sich löst, und dadurch eine weitere Lösung auch der einzelnen Glieder hervorruft.

Dieser Gegensatz der Geschlechter tritt aber zunächst weder als geistig- noch als leiblich-individueller hervor; es ist nicht die freie, persönliche und nicht die leibliche Subjektivität, was in ihm ausgebildet erscheint, sondern nur der seelische Gegensatz, der seiner Natur nach unpersönlich, auch in den Personen des Dramas nicht ein persönliches Wollen und Handeln, sondern nur den allgemeinen Zug des geschlechtlichen Verhältnisses in seiner seelischen Tiefe, Allgemeinheit und Macht zu schildern, sich vorgenommen hat. Das indische Drama tritt daher aus dem Kreise des seelischen Lebens und des darin liegenden Parallelismus keineswegs hinaus, sondern stellt den Grundcharakter des Orients in seiner objektiv natürlichen Eigenthümlichkeit in voller Ausbildung dar.

III. Die neuasiatische Poesie.

§. 69. Die mohamedanische Poesie im Allgemeinen.

Die indische Poesie, obwohl sie in allen einzelnen Theilen und Formen den Gegensatz mit der griechischen offenbart, stimmt doch darin im Orient als die einzige wieder mit der griechischen überein, daß sie alle quantitativen Formen der Poesie überhaupt zur Erscheinung bringt. Der Grund davon liegt offenbar in ihrer objektiven Natürlichkeit, die mit der Subjektivität nicht im Widerspruch, sondern in der Indifferenz gehalten ist. Wie nun die Objekte der Erkenntniß den Relationen des Erkenntnißvermögens entsprechen, und der menschlichen Subjektivität die Objektivität wenigstens der Zahl ihrer Beziehungen nach entsprechend ist; so mußte auch in der indischen Poesie die volle Zahl der subjektiven Verhältnisse in der Unausgeschiedenheit der Objekte sich abspiegeln. Wie im Menschen Freiheit und Nothwendigkeit in der Relativität geeinigt sind, so sind hier dieselben Gegensätze formell durch die poetische Darstellung geeinigt, und müssen daher auch die nothwendigen Formen der relativen Darstellung in sich tragen. Diese dreifache Form der indischen Poesie muß aber, weil sie aus der Nichtausscheidung von Subjektivität und Objektivität hervorgeht, auch die plastische Grenze der griechischen Form überschreiten, und die Auflösung, ja den Gegensatz der formellen Schranken der griechischen Poesie offenbaren.

Auch mit der hebräischen Poesie, die aus dem reinen Monotheismus hervorgehend, die Subjektivität in der Objektivität des Glaubens gänzlich verschlang, und nur eine einfache Formbildung, nehmlich die lyrische ausschließlich zur Darstellung brachte, steht die dem Inhalte nach entgegengesetzte indische Poesie in einem formellen Gegensatz, indem sie in alle Formen des poetischen Umfangs eingegangen ist.

Der Gegensatz der indischen und hebräischen Poesie, der die seelische Allgemeinheit und den Dualismus wieder bei aller Verschiedenheit als gemeinschaftlichen Grund besitzt, hat eine vermittelnde Ausgleichung in der mohamedanischen Begeisterung des

Orients erhalten, in welcher die Stämme, die Sprachen und die Glaubenselemente Asiens sich gegenseitig gefunden und ausgeglichen haben. Diese späteste vermittelnde Poesie Asiens, die der Zeit nach ins Christenthum herein, ja in ihren letzten Entwicklungsstufen bis in die Nähe der letzten Jahrhunderte heraufreicht, mußte als vergleichende und ausgleichende Mitte auch diesen formalen Gegensatz der indischen und hebräischen Poesie zur Ausgleichung, und das Gesetz des Parallelismus und Dualismus in seinem weitesten Umfang zur Ausbildung bringen; sie konnte daher weder die Einheit der hebräischen, noch die Dreiheit der indischen Poesie in sich aufnehmen, sondern mußte mit der Zweizahl der einfach entgegengesetzten Dichtungsarten enden. Die einfach entgegengesetzten Dichtungsarten sind aber Epos und Lyrik, folglich konnte die neu-asiatische Poesie auch nur diese beiden zur Ausbildung bringen, und mußte das Drama entbehren. Auch ist in Indien offenbar die episch-beschreibende Richtung in der Poesie vorherrschend; während die hebräische Poesie die Lyrik vorherrschend ausgebildet hat. Die Einheit beider Richtungen bindet daher Epos und Lyrik durch die Begeisterung eines neuen Inhalts zusammen, ohne zur formalen Einheit beider zu kommen, weil das Grundgesetz der orientalischen Poesie eine solche formale Ausgleichung verhindern mußte, dagegen aber eine inhaltliche Ausgleichung an sich selbst foderte.

Die Gestaltung der neuasiatischen Poesie geht zunächst aus nationalen Bildungselementen hervor. Semitische und japhetitische Bildung hat sich in der hebräischen und indischen Bildung bis zum vollendeten Gegensatz entwickelt. Eine Reihe von Völkern war aber in diesen sprachlichen Bildungsgang nicht eingetreten, sondern hatte in Mitte jener Gegensätze ein vielbewegtes Leben, das häufig in nationalen Umwälzungen und Stürmen verlief, geführt. Diese noch unruhigen Völkergewässer waren der Zukunft aufbewahrt, um der letzten Stufe orientalischer Bildung als Einigungspunkt zu dienen. Der Sprache und der Abstammung nach waren die Araber dem semitischen Geschlechte theilweise angehörig, Iran aber hatte von Indien her seine volks-

thümliche Bildung erhalten. Der religiöse Funke des Monotheismus, der in Arabien gezündet hatte, breitete nach allen Seiten sich aus, und griff nach dem Osten hinüber, um Persien in Flammen zu setzen; aber auch der Westen trat in diese umwälzende Flamme ein, und hier war Turan seine Beute geworden. So ist der eine Stammbaum in zwei weiteren Verzweigungen, die an sich wieder sich zuerst feindlich gegenüberstanden, aus einander gewachsen, und hat das dualistische Gesetz mit der Trilogie der zeitlichen und volksthümlichen Entwicklung ausgeglichen. Im Fortschritt dieser Bildung ist Arabien als die Quelle dieser Bewegung an die Stelle der hebräischen Poesie und der semitischen Bildung getreten. Hier hat sich daher der nationale Charakter zumeist in seiner Ausschließung und Partikularität hervorgehoben. Dagegen ist in Persien das allgemein Menschliche, der Naturgrund des japhetitischen Lebensprinzips in diese neue Bildung eingetreten, und den Schluß der ganzen Entwicklung bildet Turan, das in seiner Nationalität zuletzt auch die Ausschließung mit der Allgemeinheit geeint, und in formaler Nachbildung die alte Begeisterung bewahrt hatte.

Die arabische Poesie steht zu dieser ganzen Entwicklung im Verhältnisse einer erst sich bildenden Form, wobei das quantitative und formale Element der nationalen und subjektiven Gewalt des Inhalts weichen mußte; dagegen hat die türkische Poesie nur das formale Erbgut der vorausgehenden poetischen Begeisterung bewahrt, und ist des jene Form erzeugenden Inhalts verlustig geworden. Zwischen beiden aber steht die persische Poesie als die vollendete Form der neu-asiatischen Poesie, die in sich die Einheit der formalen und inhaltlichen Gegensätze ausgebildet hat.

Diese Einheit, dem Gesetze des Dualismus gehorchend, der dem Inhalte und der Form nach in diese neu-asiatische Richtung eintreten mußte, beschränkte sich auf die, durch einen gemeinschaftlichen Charakter zusammengehaltene und in der Subjektivität der Dichter bestimmte Nebeneinanderstellung und Parallelisirung der orientalischen Grundformen der Poesie. Die nicht ausgeschiedenen

Gegensätze der Objektivität haben sich in der persischen Poesie in die vollkommenste Ueberschwenglichkeit der Subjektivität aufgelöst. Die subjektive Empfindung steht an der Stelle von Gott und Natur zugleich. Ein Zustand der leuchtenden Trunkenheit des Subjektiven ergänzt Gott und Natur aus sich oder aus der Nationalität, je nachdem der lyrische oder epische Charakter die ganze Darstellung beherrscht.

§. 70. Das Epos der neuasiatischen Poesie.

Nach diesem Grundcharakter persischer Poesie gewinnt die ganze Entwicklung der neuasiatischen Dichtkunst ihre bestimmte Gestalt. Als erster Grund tritt auch hier das Epos hervor. Die Epopoe ist aber weder wie die indische eine bloße Menschengeschichte, durch Natur- und Gottesgeschichte verdrängt, noch eine Heldengeschichte wie in Griechenland, die in der Subjektivität des Einzelnen das Ganze schildert, sondern eine wirkliche Volksgeschichte. Die Entwicklung des iranischen Volkes ist selbst der Gegenstand des nationalen Epos, das in dieser nationalen Ausdehnung durch alle Zeiten zugleich allgemein menschliche Bedeutung erhält. Das Heldenleben verschwindet nicht, aber die Rambaren des Volkes treten nun in Parallele mit den Schahen, die Naturkraft in Parallele mit der Autorität wieder hervor.

Denselben Parallelismus trägt das nationale und das zeitliche Interesse des ursprünglichen persischen Epos, des Schahname an sich. Die alte japhetische Gründung des Volkes macht allmählig der semitischen Eroberung Platz, und zwei Gegensätze stehen im Anfang und Ende des Liedes sich gegenüber, die durch den Lauf der Begebenheiten unmerklich in einander sich verweben und als gemeinschaftlichen Träger das iranische Volk besitzen. Diese Begebenheiten werden aber selbst wieder herbeigeführt durch den Dualismus des Völkerkampfes zwischen Iran und Turan, durch den Kampf für Recht und Wahrheit, der den dualistischen Grund des persischen Volkslebens bildet, und als Bild des ganzen menschlichen Lebens, das im Kampfe zwischen gut und bös, so wie der ganzen Welt,

die zwischen Ormuzd und Ahriman getheilt ist, erscheint. So wird Iran zum Typus der Weltgeschichte, und die Einheit des Heldenbuches liegt in dieser allgemeinen Bedeutung der persischen Nationalität.

Mit dieser Einheit ist aber auch das wogende Schwanken von Ebbe und Fluth, das die orientalische Poesie bezeichnet, wiederholt. Es ist kein abfließender Strom von Begebenheiten, sondern ein uferloses Meer, das nur durch die Phasen dieser Ebbe und Fluth selbst in der Schranke eines nothwendigen Gesetzes erhalten wird. Dieser Parallelismus des Inhalts tritt dann nach außen hervor in dem persischen Doppelvers, der im Reime den Gegensatz gleichfalls doppelt enthält, indem er zweimal zwei Buchstaben, zwei Vokale und zwei Konsonanten ausgleichend verbindet und dadurch die Quadratur des Slokas und den Parallelismus des hebräischen Rythmus vereint. Das doppelt gereimte Gedicht, Mesnewi, ist daher die geltende Bezeichnung für jedes längere Gedicht dieser arabisch-persischen Sprachenbildung.

Wie aber in der persischen Poesie der orientalische Dualismus überhaupt zur vollständigsten Ausbildung gekommen ist, so durfte das Epos nicht blos in nationaler und folglich semitischer und objektiver Bedeutung zur formalen Gestaltung gelangen, sondern es mußte auch die Subjektivität, die hier an die Stelle der Objektivität getreten ist, in ihrer seelisch allgemeinen Bedeutung den Charakter der epischen Darstellung gewinnen, und sich als etwas Objektives und Historisches geltend machen. In dieser Darstellung der Subjektivität in ihrer seelischen Allgemeinheit entstand in Persien das romantische Epos, das dem nationalen dem Inhalte nach gerade entgegengesetzt ist. Das romantische Epos hat den Inhalt der indischen und hebräischen Lyrik und des indischen Dramas zur historischen Bedeutung erhoben. Wie in den Geschichten der Völker die Geschichte der Menschheit sich spiegelt, so spiegelt sich in den Gefühlen des Herzens gleichfalls die Geschichte des Menschen, der Menschheit und der Völker. Auch hier ist ein Wogen und Wallen von einem Meere von Empfindungen, in das die ganze Welt sich einzeugt.

Sobald diese Empfindung in der Erinnerung fortlebende Personen ergreift, ist sie dadurch selbst ein Spiegel des Menschenherzens geworden. Alle kommenden Geschlechter schauen sich in ihnen, begreifen die Macht des Schicksals als die Macht des Herzens, und werden ihres Schicksals gewiß durch ihr Gefühl. So steht der einzelne Mensch durch seine seelisch allgemeine Empfindung an der Stelle aller Menschen. Seine Bestimmung wohnt in seinem Herzen, oder eigentlich in seiner Seele. In ihr ist die Allheit der menschlichen Natur. Das nationale Epos verschlingt alle einzelne Menschen. Die Subjektivität kann ihm nichts gelten, außer in wiefern sie die Volksentwicklung trägt. Allein sind sie denn alle Werke des einzelnen Menschen umsonst? Der Grieche würde die Subjektivität retten durch den selbstständigen Charakter des Dramas; der Perser erhebt das subjektive Element durch das romantische Epos. Das Schicksal ist die alles bewältigende Neigung. Eine offene und übermächtig hervortretende Neigung ist der Inhalt aller Erscheinungen der Welt. Die Subjektivität erhebt sich dadurch über alle Zwischenfälle der Zeitlichkeit, hat einen ewigen Schicksalscharakter, verewigt sich selbst. In dieser Ausdehnung tritt die lyrisch-dramatische Beschreibung des tiefsten seelischen Gefühls als Begebenheit hervor, und gewinnt epische Natur.

Die persische Poesie, welche in der Subjektivität die Objektivität spiegeln mußte, war zu dieser Ausbreitung des seelischen Stoffes genöthigt. Die leidende und thätige Kraft der Welt, Gott und Natur, Glück und Leiden, alles einigt sich, durch das Gefühl versöhnt in dieser seelischen Liebe. Damit ist die höchste Verherrlichung des Naturgrundes der Subjektivität ausgesprochen; der Mensch ist in der allgemeinsten Scheidung und Einigung seiner Natur, in seiner vorgeschichtlichen Grundlage aller Geschichte aufgefaßt. Die persische Poesie ist reich an solchen Gedichten. Selbst das Schahnahme hat diese romantische Richtung in glänzenden Episoden ausgezeichnet. Die Geschichte von Sehrab und Rudabeh, so wie die Erzählung von Peschen sind glänzende Proben dieser vorherrschenden Richtung der persischen Poesie, die ihr eben so natürlich war, wie der indischen die beständige Unterwei-

sung und der griechischen die Hervorhebung des einzelnen Helden, oder die dramatische Rettung des subjektiven Charakters.

Zwischen diesen beiden Gegensätzen des nationalen und romantischen Epos, von denen das eine die Subjektivität vergißt, um das allgemein Menschliche im Schicksal der Nationen zu erproben, das andere die nationale und welthistorische Entwicklung ignorirt, um das allgemein Menschliche in dem subjektiv seelischen Gefühle nachzuweisen, steht dann noch eine mittlere Einigungsstufe, die in der Steigerung der Individualität zur überschwenglichen Fülle der menschlichen Prädikate die Allgemeinheit erzeugt. Diese dritte epische Richtung wird durch die Subjektivität des gewählten Objekts selbst in kürzere Schranken zurückgewiesen, und erhält eine mehr lyrische Gestaltung; bildet somit den Uebergang vom Epos zur Lyrik der Form nach, wie das romantische Epos diesen Uebergang dem Inhalt nach bezeichnet. Der Inhalt ist aber in dieser Gattung von Gedichten, die sich das Lob irgend einer ausgezeichneten Persönlichkeit zum Ziele gesetzt, und um dieses Zweckes willen: Zweckgedicht, Kasside, genannt wird, rein epischer Natur. Ein solcher Lobspruch, wenn er poetische Bedeutung haben soll, muß nothwendig aus der Schranke der Subjektivität heraustreten und seinen Gegenstand mit einem wunderbaren und übermenschlichen Nimbus bekleiden. Die Kassidendichter des Orients lieben daher die Uebertreibung, in wiefern diese die Auflösung der bloßen Singularität darstellt, und das Einzelne mit dem Charakter einer allgemein menschlichen Bedeutung, und diese wieder in der Verwechslung der Subjektivität mit der Objektivität mit einer unerschöpflich reichen Naturschönheit und unerreichbaren beinahe göttlichen Kraft begabt.

Die Kassidenform hat sich daher einfach nach dem Gesetze der orientalischen Poesie gebildet. Der Parallelismus des Gegenstandes wird durch die Allheit der subjektiven Anschauung hindurchgeführt, und mit den höchsten Eigenschaften der Schönheit und der Macht, die in Großmuth und Stärke bestehend gedacht wird, ausgerüstet; so daß Göttliches und Natürliches in der einzelnen Subjektivität sich findet. Diese Spiegelung wird dann

in der Regel auf irgend einem Parallelismus, auf eine Art Gleichung zurückgebracht, so daß z. B. die Rose oder Hyazinthe mit allen Eigenschaften, welche die erfindungsreichste Phantasie an ihnen zu entdecken vermag, und eine einzige neue Analogie ist oft hinreichend, das alte Gleichniß noch einmal aufzufrischen, beschrieben, diese Beschreibung dann auf den besungenen Gegenstand angewendet, und die Schönheit zuerst, dann die Macht desselben in dem Gleichnisse aufgezeigt wird. Zu den meisten Kassiden gibt nun die Beschreibung der Natur, z. B. des Frühlings, oder der weiblichen Schönheit des Menschen den Ausgangspunkt. Erstere ist besonders in der *arabischen* Kassidenform des *Motenebbi* vorherrschend und selbst in den frühern Nationalgesängen des arabischen Volks nothwendiges Einheitsvehikel. Später aber, als dieser allgemeine Stoff sich allzusehr erschöpft hatte, mußte irgend eine besondere Naturerscheinung, die eine reiche Beute von Vergleichungen darbot, zum Anhaltspunkt dienen.

§. 71. Die Lyrik der Mohamedaner.

Die ganze Kassidenform löst sich in die Vergleichung und in den Parallelismus auf, und bindet sich auch in der äußern Gestalt noch an den *Doppelreim*. Dieser äußere Parallelismus des Doppelreims hört aber da, wo die epische Bedeutung des Stoffes sich seinem lyrischen Gegensatze zuwendet, gleichfalls auf, und es tritt eine Art von *Strophenbau* hervor, der dem Gesetz der Lyrik gemäß, das eine von der Gegenwart überschaubare Einheit des Gefühls verlangt, entspricht, indem die Form der Gahsele an die Stelle der Kasside tritt. Das Gesetz der Gahsele besteht aber in der *Einheit des gleichen Reims*, der das ganze Gedicht beherrscht, und nur in dem *ersten Reimpaare* das Gesetz des *Doppelreims* einführt, um es dann in die Einheit des stets im zweiten Gliede sich wiederholenden gleichen Reimes zu binden. So entsteht ein doppelter Gegensatz. Der Gegensatz des Doppelreims mit dem Gleichlaut der Wiederholung, und der Gegensatz der Abwechslung der gereimten Zeile mit der nicht gereimten; so daß die ersten zwei Zeilen reimen, und

diesen beiden wieder die je vierte, sechste, oder überhaupt alle dualistischen Zahlen der Zeilen mit der gleichen Endung mitreimen. Dadurch entsteht ein einfacher Gleichklang, der das Kassidengesetz des vergleichenden Parallelismus dadurch wieder in sich aufnimmt, daß er alle Vergleichungen, die unter demselben Reim zu dem gleichen Gegenstand der Empfindung einfach bezogen werden können, zusammenfaßt, und von einer Vergleichung zur andern springt, durch Nichts gebunden als durch die Einheit der angeschlagenen Saite der Empfindung und des angeschlagenen Tones des Reims.

Dieser Parallelismus der gleichmäßigen Verfolgung der Empfindung und des Reims, wodurch der Parallelismus der Vergleichung zu einer dualistischen Ausgleichung geführt und das Maß der Darstellung formal bestimmt und umschrieben erscheint, führt dann auch den Parallelismus des Inhalts mit sich, der in der höchsten Steigerung der Subjektivität seine Einheit, und im Dualismus der seelischen Ueberschwenglichkeit seinen Gegensatz findet. Alle lyrische Poesie Persiens zeichnet sich durch die maßlose Trunkenheit und Schwärmerei des Gefühls aus. Ein unendliches Untertauchen in die Tiefe des seelischen Lebens, das nur durch die Form auf der Höhe des Wortes erhalten wird, eine träumerische Vieldeutigkeit des Ausdrucks, die das überschwenglich Sinnliche mit dem unendlich Uebersinnlichen zusammenbringt, und so die fernsten Pole der Objektivität in der trunkenschwärmenden, über sich selbst hinausgerissenen Subjektivität zusammenfaßt, ist der stete Inhalt der neuorientalischen Lyrik. Gott und Natur fließen in dieser Subjektivität in Eins zusammen, und das Mysterium des Geistes und das Geheimniß des Leibes berühren sich gegenseitig. Daher finden wir neben der üppigsten, ausschweifendsten, gottlosesten Sinnlichkeit gleich wieder ein reiches unendliches, gotttrunkenes Gefühl der unaussprechlichen Innerlichkeit.

Der allgemeine Grundton ist die Schwärmerei des Selbstvergessens von Geist und Leib in der Seele, und die beiden Angelpunkte dieses Selbstvergessens sind Trunkenheit und Liebe.

In diesen beiden Angelpunkten liegt nun die freieste, überschwenglichste und ungebundenste Mystik, wie die sinnlich übermächtige Trunkenheit des Gefühls. Beide Angelpunkte haben in der persischen Poesie ihre Stellvertreter gefunden, und zwischen beiden hat sich auch wieder das verbindende Mittelglied geoffenbart, so daß auch hier die Trilogie des subjektiven Lebens den Dualismus des Objektiven ausgeglichen, wie auch in der epischen Poesie Persiens, und in der indischen in ihrer ganzen Entwicklung dieselbe Ausgleichung der Zweizahl in der Dreizahl eingetreten war. In allen dreien ist Geist und Leib in dem seelischen Leben geeinigt. Nationales und romantisches Epos bildet mit der Kasside, Geist, Seele und Leib der Form; die Mystik Dschellaleddins mit der des Hafis den Gegensatz von Geist und Leib des Inhalts, der in einem mittlern Lebensbesitze und der Schwärmerei, die mit der reichsten Erfahrung sich ausgeglichen hat, und aus Natur- und Gottesbegeisterung eine Art von bewußter, gewollter Trunkenheit in Saadi erzeugte, ausgeglichen ist.

§. 72. Die subjektive Einheit der epischen und lyrischen Poesie der neuasiatischen Bildung.

Die Ausgleichung einer doppelten Reihe von Entwicklungen beschließt den subjektiven Ternar und den objektiven Dualismus der persischen Poesie. Die lyrische und epische Poesie ist darin nach allen Richtungen in die vollständige Entwicklung ihrer Formen eingetreten, eine weitere Vermittlung war nur durch die dramatische Poesie allein möglich. Das Drama aber war durch die Aufhebung der Subjektivität in einer doppelten Objektivität unmöglich geworden. Eine mögliche Ausgleichung der dreifachen dualistischen Bildung der persischen Poesie konnte nur auf einem subjektiven Wege geschehen, indem alle Bildungsformen sich noch einmal in Einem Dichter wiederholten, in welchem sie dann dem subjektiven Ausgang näher standen als dem objektiven, und so zur gänzlichen Aufhebung aller Objektivität in der Subjektivität sich zusammenfanden. Damit war der Endpunkt der

persischen Poesie nach allen ihren möglichen Entwicklungsformen eingetreten. Damit war aber auch die volle Umkehr der orientalen Poesie in ihren eigenen Gegensatz aus der Objektivität zur vollsten Subjektivität vollendet, in wiefern die Umkehr in der Auffassung des Inhalts möglich war.

Diese vollständige Umwandlung blieb dem letzten persischen Dichter vorbehalten, um dann in der türkischen Poesie die letzte Epoche dieser Verwandlung des Orients, die durch Mohamed eingetreten war, zu vollenden, und auch noch die Subjektivität bis zur gänzlichen Verflüchtigung alles Inhalts in der Festhaltung der bloßen Form, und der Auflösung des Parallelismus zur bloßen Symbolik zu verlieren. Mit Dschami, dem letzten großen persischen Dichter war der Umschwung des dualistischen Seelenlebens in seiner vollen Entwicklung zu Ende gekommen. Die Zweizahl des seelischen Lebens hatte sich von selbst in die Siebenzahl der seelischen Richtungen aufgelöst, und wie als Schlußpunkt aller seelischen Kräfte das Gedächtniß alle einigend waltet, so ist in Dschami gleichfalls der letzte Nachklang der persischen Poesie nochmal aufgetaucht.

Die verschiedenen Erscheinungen der persischen Poesie treten nochmal in einem einzigen Dichter zusammen, so daß auch hier der Gegensatz des Orients und Occidents in dieser letzten Erscheinung der Kunst offenbar wird. Während Griechenland die objektiv nothwendigen Formen der Poesie zur Vollendung führt, und das Epos mit der Lyrik im Drama vereint, sucht man eine solche formale Einigung der Gegensätze der Kunst vergeblich in der persischen Poesie. Der letzte persische Dichter ist kein Dramatiker. Die Einigung der vorausgehenden Gegensätze geschieht in ihm blos auf dem Wege der Subjektivität. Er faßt in seiner Kunst alles zusammen, was seine Vorgänger geleistet, und gibt diesen Werken eine größere formele Vollendung, ohne selbst eine neue Form zu gestalten. Dem ganzen Fortschritt des orientalischen Lebens ist dieser seelische Schlußpunkt vollkommen angemessen. Mit der Siebenzahl der persischen Dichter wird die geeinigte Kraft der seelischen Poesie des Orients eben so formel abgeschlossen, wie

mit den sieben Seelenkräften die Wechselwirkung von Geist und Leib in der Seele geschlossen erscheint.

Mit diesem innerlich formelen Schluß der dritten Epoche der asiatischen Poesie verbindet sich die der persischen folgende türkische Poesie nur noch als äußerlich formele Ausbildung dieser Entwicklung. Wie mit der arabischen Poesie die national-individuale Poesie begonnen, um sich aus dieser semitisch-hebräischen Stammes- und Geschlechts-Erhebung in den religiösen und nationalen Absolutismus, der in Indien als bloß natürlicher Pantheismus erschienen war, zu tauchen; so ist dieser nationale Grund in der letzten moslemitischen Lebensentwicklung des türkischen Reichs, dem Gegensatze zwischen Turan und Iran getreu, in die Umkehrung des individualen Nationalstolzes des Arabers zum universellen Ausschließungssysteme ausgewachsen, und hat dem Inhalte nach alle andern Völker und die Geschichte der Menschheit selbst in der Selbstanbetung der eigenen Nationalität negirt, dagegen der Form nach, die bereits vorhandenen persischen Formen bis zur gleichen Ausschließung und Aeußerlichkeit fortgeführt.

Der türkischen Poesie mangelt die eigentliche Begeisterung. Sie hebt sich blos an der Form. Ihre Bedeutung ist die in dem ersten Theile ausgeführte der dritten Entwicklungsreihe der poetischen Formen überhaupt. Sie gehört dem Reiche der didaktischen oder Nachpoesie an. Wie die arabische Poesie es noch nicht bis zu einer eigentlichen Form bringen konnte und daher in ihrer Entwicklung vornehmlich dem Kreise der Vorpoesie, der bloßen National-Gesänge angehört; so steht die türkische Poesie im entgegengesetzten Falle in der Reihe der blos formalen Entwicklung, der der eigentlich nationale Kern bereits entgangen ist.

§. 73. Verhältniß der orientalischen Formen der Poesie zu denen der antik-occidentalischen Bildung.

Mit der türkischen Poesie ist die Reihe der asiatischen Dichtungsformen gänzlich geschlossen. Nachdem auch der äußerste Formalismus einer vorher ursprünglichen Kraft seine letzten Blüthen

entfaltet, kann man mit Gewißheit das gänzliche Erlöschen jener Entwicklungsformen behaupten. Mit dieser dritten Gestalt der neuasiatischen Poesie, die selbst wieder als dritte Entwicklungsstufe der orientalischen Bildung erscheint, ist der nationale Grund in einem zweimal dreigliedrigen Organismus ausgewachsen. Die genetischen Gegensätze semitischer und japhetitischer Poesie haben eine volksthümliche Einheit in dieser neuern Blüthe der orientalischen Kunst gefunden.

Wie in der griechischen Bildung die nationale Grundlage zunächst gänzlich ausgeschlossen erschien, und blos der allgemein natürliche Boden dem Samenkorn der Dichtkunst zur Grundlage diente; so hatte sich diese im Gegentheil in die Dreiheit der Anlage menschlicher Natur aus einander gegeben, und alle allgemeinen Formen der dichtenden Kunst, wie sie in der menschlichen Natur vorgebildet waren, geschichtlich zur formalen plastischen Vollendung gebracht, somit in die Dreizahl von poetischen Formen sich aufgeschlossen. Dagegen war diese allgemein natürliche Entwicklung in die Zweizahl der nationalen Bildung eingetreten, die zwischen Griechenland und Rom bestehend gefunden wird. Durch diese Zweizahl des nationalen Gegensatzes ist die weitere Aehnlichkeit und Unähnlichkeit der orientalischen und occidentalen Poesie der vorchristlichen oder außerchristlichen Kunstentwicklung in gleicher Weise wieder ausgedrückt. Wie im Orient die nationale Entwicklung eine dreifache, die formele aber im Dualismus der persischen Formen in ihrer letzten Höhe eine zweifache ist; so findet sich dagegen der Occident in seiner nationalen Entwicklung durch die Zweizahl bestimmt, wogegen die formale in der Vollständigkeit der Dreizahl sich ausgebildet hat. Beide bezeigen also das gleiche Gesetz, und in dem gleichen Gesetz doch auch wieder den bestimmten Gegensatz.

Mit der versuchten Ausgleichung des monotheistischen Inhalts der hebräischen Poesie und des pantheistischen der indischen in der muhamedanischen Poesie ist an die Stelle der Objektivität, die ausgeglichen werden sollte, die subjektive Anschauung getreten, die beide in der Vergessenheit ihrer selbst, in dem Momente des

Gefühls, der zwischen beiden Objektivitäten gleich getheilt, mit beiden identisch, aber ohne Unterscheidung, ohne innere Vermittlung und Einheit identisch war, aufhob. Nur in der freien Persönlichkeit, die von der allgemeinen Naturanschauung getragen, und im Glauben und Liebe an eine höchste Persönlichkeit sich anschließend, die Allheit des Naturlebens durch die Einheit des göttlichen Geistlebens zur Schönheit verband, konnte diese Vermittlung gegeben seyn. Die volle freie Persönlichkeit, die das Leben in freier Liebe begriff, war in der mohamedanischen Poesie keineswegs an die Stelle der Objektivität getreten, sondern nur die übermächtige, von der Objektivität verschlungene und in ihr indifferent gewordene Subjektivität. Das mohamedanische Glaubensprinzip war keine freie Liebeskraft, die ihres Zieles klar bewußt, durch die Erkenntniß Gottes zum höchsten Ziele der Einheit strebte, sondern eine blinde fanatische Hingebung an einen unbewußten Lebensgrund, der wie das griechische Schicksal mit fatalistischem Absolutismus einer durchaus unerklärten Willkühr herrschte.

Das Schicksal, wovon das griechische Bewußtseyn ausgegangen war, war in veränderter Gestalt der Endpunkt der orientalischen Lebensauffassung geworden. Zwar wurde dieß Schicksal Gott genannt; aber dieser Gott thronte eben so unergründlich in liebeleerer Majestät hinter dem Vorhang einer völligen Glaubensfinsterniß, so daß er dem griechischen Schicksal vollkommen in allem gleich erschien, außer darin nicht, daß er nicht als dunkle Macht der Subjektivität gegenüber stand, sondern daß er selbst subjektiv gedacht, eine unbeschränkte Hingebung der Objektivität an seine finstere Willkühr verlangte. Der orientalisch-mohamedanischen Poesie blieb also kein Ausweg, als der des überschwenglichen Gegenwartsgenusses, der aber durch die allein herrschende Phantasie zugleich mit der Zukunft und Ewigkeit verwechselt wurde, und daher ein gewisses mystisches Ansehen erhielt; oder des absoluten Versenkens in die Unendlichkeit, das durch die glühendsten Farben der Sinnlichkeit mit dem Leben sich ausglich. In beiden Uebergängen waren Ewigkeit und Zeitlichkeit mit einander vermengt, aber der Gegensatz zwischen beiden schien keineswegs gelöst.

Die Poesie des Orients erhielt aber dadurch eine von der occidentalischen ganz verschiedene Färbung. Wie diese letztere in den zarten Formen und der feinen Ausgleichung des Lebens der Phantasie mit dem der Wirklichkeit den Schein der höhern Wahrheit in der Schönheit der Form erhielt, so mußte die orientalische Poesie in der Ueberschwenglichkeit des Ineinanderfließens jener Gegensätze stets das Unendliche und Uebertriebene lieben, und in der Fülle und Unendlichkeit Ersatz für die innerlich mangelnde Einheit suchen. Die Einheit war in der griechisch-römischen Bildung eine äußere, die den innern Gegensatz nur verhüllte, nicht aufhob, in der orientalischen Bildung dagegen trat an die Stelle der leiblich plastischen und äußerlichen Einheit die seelische Ueberschwenglichkeit, die den Gegensatz durch diese Versenkung in den phantastisch unerschöpflichen Zustand eines unbewußten Traumlebens auszugleichen suchte. Mit dieser Ausgleichung zwischen Leib und Geist, Zeit und Ewigkeit, Subjektivität und Objektivität durch die Identität des Seelenlebens war aber die eigentliche Freiheit des Geistes, die wahre Einheit des Gegensatzes, der den Inhalt aller Sprachen beherrscht, nicht ausgeglichen, sondern nur ins Unbestimmte und Unfaßbare aufgelöst, und die Objektivität selbst verloren gegangen, mit der Objektivität aber auch das Subjekt im Gränzenlosen und Unbestimmten verschwommen.

Der Prozeß der Entwicklung des Menschengeschlechts war bei einer Stufe der Bildung angekommen, in der er gänzlich von sich abfallen, und in die Vernichtung seiner selbst sich auflösen mußte. In der gleichen Auflösung des ursprünglichen Strebens fand sich die griechische Poesie in der römischen, indem die Allgemeinheit des natürlichen Ausgangspunktes griechischer Bildung im Römerthum zur gesteigerten Nationalität umgeschlagen war, und die Entgegensetzung von Subjektivität und Objektivität in einer bloßen Realität des äußern Lebens sich verloren hatte, so daß der reale Moment des äußern Genusses nicht mehr als blos schöner Schein einer unbekannten Wirklichkeit, sondern als diese selbst erschien, und der Subjektivität die Kraft der ersetzenden und ergänzenden Phantasie, durch die sie über die Aeußerlichkeit sich erhob,

gänzlich entzogen wurde. Das seelische Leben, aus dem der Widerspruch von Subjektivität und Objektivität herausgewachsen war, der in der Poesie eine formale Lösung erhielt, war in die reine Plastizität nicht blos in der Form, sondern auch in dem Inhalt übergegangen, und so hatte der Leib über Geist und Seele zugleich den Sieg davon getragen. Im Gegentheil war im Orient das unbestimmt Seelische in seiner ungelösten Identität an die Stelle von Geist und Leib getreten, und hatte beide Gegensätze nicht wirklich, sondern nur scheinbar aufgehoben, so daß jede geistige Erhebung in die Unbestimmtheit und Allgemeinheit des seelischen Lebens verfiel, und jede leibliche Erniedrigung durch das seelisch Unergründliche derselben, aus seiner Individualität und plastischen Bestimmtheit herausgerissen und in die Unendlichkeit der seelischen Bewußtlosigkeit versenkt wurde. Die Liebe und der Genuß finden sich beide in dem gleichen Rausch eines seelischen Lebensgrundes, indem sie eigentlich aufhören, beides mit Bestimmtheit zu seyn, und blos ein unbewußter Taumel eines unergründlichen unfreien Zustandes werden.

γ. Die christliche Poesie.

I. Allgemeine Verhältnisse der christlichen Poesie.

§. 74. Prinzip der christlichen Poesie.

Es begegnen sich Leib und Seele und Geist in den beiden Richtungen der Poesie der vorchristlichen Zeit; indem in der griechisch-römischen Poesie Geist und Seele von der Plastizität und momentanen Gegenwart und Wirklichkeit der Leiblichkeit, im Orient Geist und Leib von der absolutistischen und überschwenglich trunkenen Selbstvergessenheit des Seelenlebens verschlungen wird. Beide verlieren sich somit in sich und in ihrem eigenen Gegensatz, statt zur geistigen Freiheit erwachen, und die Individualität des Leibes mit der Allgemeinheit der Seele durch die Einheit des Geistes vereinen zu können. Diese letztere Bildung ist das Eigenthum der christlichen Poesie. Durch das Christenthum sind jene Gegensätze einer vollkommenen Aus-

gleichung theilhaft geworden. Ist der Orient in einer einseitigen Subjektivität untergegangen, der Occident in einer einseitigen Objektivität, so daß zuletzt beide in das Gegentheil von sich selber umgeschlagen sind, ohne das erstrebte Ziel der durch die Einseitigkeit des Ausgangspunktes angedeuteten höhern Einheit erreichen zu können; so hat dagegen die christliche Offenbarung vollkommene Einheit von Subjektivität und Objektivität verkündet.

Der Inhalt des christlichen Glaubens geht aus der vollkommensten Offenbarung hervor, die an sich objektiv historische und göttliche Autorität in Anspruch nehmend, sich dennoch vollkommen zu den Menschen und allen seinen Mängeln und Bedürfnissen herabläßt, und eine Religion verkündet, die, den Menschen vollkommen sich hingebend, in dieser Hingebung zugleich die vollkommene Verbindung des Menschen mit Gott beabsichtigt. „Das Wort, das Fleisch geworden ist," hat die Subjektivität der menschlichen Natur vollständig durchdrungen, und eine Offenbarung gegeben, die vollkommen für die Menschen gemacht ist, die den ganzen Menschen in sich begreift, und keinen Zug der menschlichen Natur unberücksichtigt läßt. Schöpfer und Erlöser sind dem Wesen nach eins. Der geschaffene Mensch ist von dem Erlöser heimgesucht, zu ihm hat das Wort sich herabgelassen, seine Natur hat es angenommen. Dadurch ist die Natur selbst wieder in eine höhere Würde zurückgebracht, und jede menschliche Bewegung hat einen doppelten Anknüpfungspunkt, den Ausgang von der Natur und den Ausgang vom Geiste. Nur eine solche Offenbarung allein konnte den Widerspruch des Lebens zur vollständigsten Lösung führen, konnte jede Bewegung der Menschheit zum höchsten einheitlichen Ziele leiten, konnte allen Bedürfnissen der menschlichen Natur genügen.

Was die vorausgehenden Richtungen vergeblich aus sich zu erringen erstrebt hatten, war im Christenthum gegeben; allein es war so gegeben, daß es doch auch wieder errungen werden mußte, eben darum, weil die christliche Offenbarung eine solche war, die mit der höchsten Autorität göttlicher Offenbarung auch das tiefste Eindringen der menschlichen Subjektivität verbinden

wollte und verbinden mußte. Der Mensch sollte nicht äußerlich, sondern innerlich gelöst und erlöst werden. Innerlich aber war er frei, und die Erlösung konnte nur die Grundlage bilden, auf die das geistige Korn ausgebaut werden mußte, wenn es wachsen und Frucht bringen sollte; dieser Wachsthum und diese Frucht aber, weil sie eine natürlich freie und geistige war, konnte wieder nur durch und im Geiste sprossen und gedeihen. Beide Bewegungen der Menschengeschichte, die vergangen=anfängliche und zukünftig=endliche hatten sich hier in einem objektiv historischen Mittelpunkt, in einer ewig lebendigen Gegenwart getroffen, aber sie mußten dennoch auch in zeitlicher Ausgleichung sich gegenseitig frei und lebendig subjektiv verbinden; denn das natürliche und übernatürliche Ziel des allgemein menschlichen Lebens hatte in der gegebenen Offenbarung zwar den objektiven, aber nicht auch schon allseitig den subjektiven Einigungspunkt gefunden.

Mit der Erlösungsthat war die Weltgeschichte noch nicht vollendet, sondern sie hatte nur ihren Mittelpunkt gefunden. Die natürlichen Kräfte, die in dem Menschen vorhanden, und an das nothwendige Gesetz der Natur gebunden waren, das Denken und Können, die in der vorchristlichen Zeit bis zum Punkt der Erkenntniß ihrer eigenen Ohnmacht vorgeschritten waren, wurden durch den neuempfangenen Inhalt auch in einen neuen Fortschritt hineingezogen, der zwar dem Inhalt nach den christlichen Grund nicht mehr verläugnen konnte, in seinem eigenen natürlichen Entwicklungsgang aber dadurch nur bedingt, aber nicht verschlungen wurde. *Wissenschaft* und *Kunst* müssen daher auch nach dem Christenthum in ihrer *natürlichen Konsequenz* fortschreiten und erscheinen durch die christliche Offenbarung nur mit einem neuen Mittelpunkt begabt, von dem aus sie den alten Bildungsweg in Folge eines neuen Prinzips fortzusetzen im Stande sind, der ohne dieses Prinzip als abgebrochen erschienen war. Wenn man daher die christliche Poesie der vorchristlichen gegenüberstellt, so ist damit nicht ein volles Aufgehen der natürlichen Entwicklung der Poesie in die Religion gemeint. Die Kunst bleibt immer noch Kunst, d. h. natürliche Thätigkeit, und wird nie zum

rein religiösen Akte. Eine solche Foderung hieße durch das religiöse Leben das natürliche aufheben, und dadurch dem Geiste des Christenthums selbst entgegentreten, der nur in der Freiheit und Liebe, nicht aber in der Röthigung die Verbindung des Geistes mit Gott gewollt. Es kann selbst eine subjektive Abweichung, ein Gegensatz zwischen Kunst und Religion, zwischen Wissen und Glauben eintreten, ohne daß dadurch jene prinzipielle Erneuerung beider durch die Religion gänzlich zerstört wird.

Natürlicherweise ist es das Prinzip der Persönlichkeit, das die christliche Religion an die Stelle der sich entgegenstehenden Bewegungen der einseitigen Subjektivität und der einseitigen Objektivität hat eintreten lassen, wodurch die neue Bewegung getragen wird, in wie weit sie den natürlichen Lebensgrund der Menschheit ergriffen hat. In der Persönlichkeit ist nun, in wie weit die natürliche Lebenserhaltung mit der übernatürlichen noch nicht ausgeglichen ist, sondern erst ausgeglichen werden soll, auch eine Entgegensetzung von Subjektivität und Objektivität möglich, die keine historische und objektive, sondern nur eine vorübergehende und subjektive Trennung hervorruft. Wie der Mensch den objektiv gegebenen, die höchste Freiheit der Subjektivität in sich einschließenden christlichen Glaubensgrund zuerst mit aller Gewalt der objektiv drängenden Natur ergreifen, und darin die Lösung des ihn bedrängenden Widerspruches mit dem unbedingten Glauben erfassen kann; so muß andererseits auch in ihm das Bewußtseyn erwachen, daß es doch wieder seine persönliche Liebe ist, die da im Glauben die objektive Offenbarung in sich aufnehmen muß, und daß ohne diese persönliche Hingebung jene Objektivität nicht lebendig in den Menschen hätte eintreten können. Es liegt daher das Bestreben nahe, alle jene objektiven Glaubenswunder in die Subjektivität selbst einzutragen, und den Reichthum des Gegebenen als ein innerlich Vorhandenes zu betrachten. Dieser Versuch, der auf rein religiösem Gebiete den Mystizismus erzeugt, wird auf den natürlichen Gebieten der Wissenschaft und Kunst einen scheinbaren Abfall der Menschheit von dem objektiven Glaubensgrunde herbeiführen. Wissenschaft und Kunst dem Persönlichkeitsprinzip,

das im Christenthum objektiv offenbar geworden, subjektiv sich hingebend, treten in dieser Emanzipation der Subjektivität in das Gebiet der Reformation und Revolution ein, welches da, wo diese Reaktion eine wirklich empörerische geworden ist, zum Verderben der ungehorsamen Kräfte umschlagen, und wie sie mit dem Zweifel angefangen, mit der Verzweiflung enden muß. Es wird leicht seyn, jedem solch einseitigen Bestreben dem verkehrten Endpunkte von dem angestrebten Ausgangspunkte nachzuweisen. Bei diesem Abfall kann aber dennoch in dem angestrebten persönlichen Bewußtseyn der christliche Grund des freien Liebesverhältnisses übrig bleiben, indem in der noch nicht vollendeten natürlichen Zurückbeziehung des objektiv Geoffenbarten zu dem subjektiv Ersehnten, der erste objektive Glaubensgrund zwar verlassen wird, die Hoffnung aber, die den Glauben mit der Liebe versöhnt, bestehen bleibt, um nach der Vollendung dieser Zurückführung des objektiven zum subjektiven Bedürfnisse in der vollkommenen Liebe die höchste Einheit zu erringen. Mit der vollendeten natürlichen Unabhängigkeitserklärung der Subjektivität, als einer Einheit, die als für sich unsterbliche, als unvertilgbare und möglicherweise sogar dem Göttlichen trotzen könnende Persönlichkeit sich erkannt und gefühlt hat, ist die vollkommen übernatürliche, in freier Liebe gewollte Abhängigkeitserklärung dieser unvertilgbaren Persönlichkeit in höchster, entschiedener, subjektiv-objektiver, geistiger Einheit möglich.

So erwächst die Natur zur Uebernatur aus dem Glauben durch die Hoffnung in der Liebe. Diese drei Verhältnisse halten die Geschichte der christlichen Bildung, die, wenn auch einerseits eine religiöse, doch andererseits nicht aufgehört hat eine natürliche zu seyn, zusammen. Kunst und Wissenschaft werden durch diese dreifache Beziehung in dem höhern und in dem natürlichen Grunde ihrer Entwicklung erklärt.

§. 75. Epochen der christlichen Poesie.

Wenden wir auf die christliche Kunstentwicklung die Analogie der vorausgehenden Epochen an, die im Christenthum vermittelt

erscheinen sollen, so müssen diese schon vor dem Christenthum vorhandenen Formen, mit dem neuen Inhalt durchdrungen, auch im Christenthum sich wiederfinden. Diese gesteigerte Wiederholung des Vorausgegangenen bietet das Christenthum in den drei Epochen der Entwicklung der christlichen Poesie dar.

Die erste Auffassung des neuen christlichen Lebensprinzips durch das bildende Wort, war nothwendig eine vom objektiven Glauben getragene, die von der plastischen Einheit des griechischen Lebens die Form, von dem Prinzip des christlichen Glaubens den objektiven Inhalt entlehnte. Die subjektive Poesie Griechenlands als rein menschliche und äußerlich einheitliche Form, verband sich mit der gläubigen Objektivität, und erzeugte die erste Gestaltung christlicher Poesie. Diese Gestaltung war aber nur von der einen Seite her, von Seite der Objektivität eine christliche, die Form dagegen, die in der übriggebliebenen und umgewandelten römischen Sprache sich darbot, war eine fremde. Auf einer andern Seite bot sich dem Christenthum die Freiheit der subjektiv nationalen Kraft als objektiv historischer Grund des freien christlichen Lebensbewußtseyns und des innerlich freien naturkräftigen Glaubens dar. So entstand nothwendig eine entgegengesetzte Verbindung von Geist und Natur, von einem übernatürlich objektiven Glaubensprinzip mit einem natürlich subjektiven Glaubensdrang. In dieser entgegengesetzten Richtung war der Orient in seinen nationalen Sprößlingen in der germanischen Sprache mit dem Christenthum zusammengetroffen und hatte eine neue Poesie erzeugt, die von dem Angelpunkte der persönlichen Kraft und Willensstärke getragen, in diesem den Einigungspunkt mit der neuen Lehre fand, und diese Einigung immer tiefer ins Mysterium der Religion einführte.

Die eine Richtung der ersten Auffassung des Christenthums auf dem Wege der bildenden Rede durch den einfachen objektiven Glaubensdrang ist in der romanischen Poesie, und in den Völkern, die aus der römischen Sprache die ihrige gebildet haben, in Italien, Frankreich und Spanien in seine volle Gestalt aufgeblüht, die andere Richtung ist in der altgermani-

schen Poesie zu Tage getreten. Von beiden hat wieder die eine offenbar mehr dem äußerlichen objektiven Glaubenselemente sich zugewendet und hat die Leiblichkeit und Plastizität der griechisch-römischen Bildung sich angeeignet, die andere ist mehr dem seelisch innerlichen Lebensgrund des Orients zugethan, und hat die Offenbarung mehr auf dem subjektiv innern Wege des hoffenden Gemüthes in sich gesogen.

Aus dieser zweiten ist daher auch die zweite Epoche der christlichen Poesie entsprungen, die jene vorherrschenden Wundergestalten der ältern Poesie ihrer Objektivität gänzlich entkleidet und das Wunderbare in die Persönlichkeit und in den Reichthum des freithätigen Geisteslebens selbst hineingelegt. Diese zweite Epoche der Emanzipation der Natur von der Religion hat jedoch diese Reaktion gegen die Objektivität nur auf den Grund der Persönlichkeit aufgebaut, und dadurch das christliche Lebensprinzip dennoch im Grunde festgehalten, wenn sie es auch äußerlich vielfach verläugnet. Auch diese zweite Epoche hat nach der ersten Entwicklung wieder auf zwei entgegengesetzten Voraussetzungen seinen Fortschritt genommen, und sich dadurch gleichfalls in zweifacher Form entwickelt.

Auf der ursprünglich deutschen Kunst in letzter Befreiung der Subjektivität fortbauend ist Shakespeare, der keckste Mensch im Vertrauen auf die persönliche Lebensmacht des Genies, mit den ungebundensten Kräften der Subjektivität in die Schranken getreten, und hat kein anderes Gesetz mehr anerkannt, als die persönlich wirkende, strebende und handelnde Kraft. Seine Macht liegt daher auch in der Handlung, im Drama. Der Reichthum menschlicher Willenskräfte ist der wunderbare Grund aller seiner Kunstschöpfungen. Der menschliche Geist ist ihm die unendliche Quelle aller Erscheinungen, das Wunder der Geschichte. Alle Gegensätze der freien Beweglichkeit des persönlichen Strebens und Wollens bieten sich in seiner Poesie im reichen übersprudelnden Maße dar.

Dieser Reichthum des persönlich ungebundenen Treibens verlangte aber auch wieder nach einer innern Begründung in der

menschlichen Natur, und nach einer äußern in einer geregelten Form. Beide Bestrebungen vereinen sich in dem Heros der neuen deutschen Poesie, in Göthe. Was Shakespeare aus einer innern Anschauung der menschlichen Natur errieth, das wurde von diesem bis in die Quellen der verborgensten menschlichen Anlage verfolgt. Was Shakespeare in genialer Ungebundenheit hinwarf, durch den Reichthum seiner Erfindung die Unregelmäßigkeit seiner Gestalten aufwiegend, das zog Göthe in ein von der antiken Klassizität gewonnenes Maß. Beide Bestrebungen begegnen sich in ihm, und aus den Versuchen, die Innerlichkeit des Geistes mit der Aeußerlichkeit der Form zu vereinigen, geht der dem Göthe zugeschriebene Realismus in der Poesie hervor, der deutlich in seinem doppelten Grunde nachweisbar ist, in seinem Bestreben nach griechisch-römischer Plastizität, und nach subjektiv germanischer Innerlichkeit und Wahrheit. Die Wahrheit der subjektiven Empfindung liegt in ihrer Natürlichkeit und innerlichen Nothwendigkeit. Diese innere Nothwendigkeit führte von selbst auf ein stetes Zurückblicken auf die psychologische Wahrheit. Von diesem Bestreben nach psychologischer Tiefe und innerlich nothwendiger Wahrheit geben, von Faust angefangen, fast alle seine Schöpfungen das unverkennbarste Zeugniß. Dieser Versuch der Einigung der beiden Gegensätze menschlicher und sprachlicher Bildung, die als Inhalt und Form im Realismus der göthischen Poesie sich begegneten, war aber immer noch auf einem von der höhern persönlichen Einheit des Geistes mit der persönlichen Objektivität, die in dem Glauben gefunden werden mußte, getrennten Gebiete. Es war der Standpunkt der blos natürlichen Objektivität, der auch die Subjektivität nicht zur rechten Freiheit gelangen ließ. Es war ein natürlich freies Leben, das eben in der freien Natürlichkeit den Widerspruch mit dem eigenen Wesen in sich trug. Eine freie Natürlichkeit und eine natürliche Freiheit binden und lösen sich nicht, außer in einem höhern Prinzip, welches die Gesetze der Natur und die Offenbarung des Glaubens zugleich gegeben hat.

Eine Poesie, die auf diesem letztern Standpunkt der voll-

kommensten Einheit gegründet wäre, könnte allein die höchste Anfoderung der Persönlichkeit an die Sprache und die äußere Darstellung befriedigen. Diese Poesie ist aber nur bei der innigsten Erkenntniß der tiefsten Versöhnung von Natur und Freiheit, von Objektivität und Subjektivität im Christenthume möglich. Die gläubige Poesie der ersten christlichen Zeit und die nur in der Hoffnung und im Zweifel schwebende reagirende Poesie der zweiten Epoche genügen aber zu dieser höchsten Befreiung des Bildungstriebes und zu seiner höchsten Vereinigung mit der wahren Freiheit keineswegs. Die Poesie der gläubig-hoffenden, durch den Zweifel und die Sehnsucht zur freien Anschauung gelangten, in der bewußten Liebe wiedergebornen menschlichen Kraft allein wird den Schluß dieser Entwicklung herbeiführen können. Dieser Schlußstein der poetischen Entwicklung der Zeit ist aber noch keineswegs in den Bau der Zeiten eingefügt.

Kaum eine leise Ankündigung ist in der neuromantischen Poesie uns geworden. Diese Romantik, die den Glauben des Mittelalters mit der Sehnsucht der Gegenwart zu vereinigen strebte, hat den Punkt der künftigen Vereinigung angedeutet, aber keineswegs wirklich gefunden. Sie wollte durch eine ungebundene Phantasie das Wunder ersetzen, allein sie kam damit nur zum Uebestimmten und Zwecklosen, zur reinen Willkühr der Phantasie, ohne ihre Freiheit. Die Freiheit kann aber von dem Menschen nur durch das Gesetz errungen werden. Das Mysterium des Glaubens und die innerste Natürlichkeit des Wunders war diesem Bestreben aber noch nicht offenbar geworden, darum auch keine Verklärung der Natürlichkeit durch die höhere im objektiven Glauben gegründete und in subjektiver Freiheit erwachsene Liebe. Die neuromantische Schule hat es daher auch zu keiner bestimmten, klaren, in sich abgerundeten und folglich an sich schönen Form zu bringen gewußt. Es hatte die Phantasie von dem die Zeit beherrschenden Gebote des Naturalismus sich losgesagt, aber ein anderes Gesetz, einen festen Anhaltspunkt, an dem die schwankenden Erscheinungen sich krystallisiren konnten, keineswegs gefunden. Ohne Gesetz, ohne innere Einheit mußten daher diese

Bestrebungen ins Abentheuerliche ausarten und konnten keine Form erzeugen, sondern nur dazu dienen, die Möglichkeit einer künftigen Poesie aufzuweisen, die mit dem Verlassen des blos nothwendig natürlichen Bodens zugleich den Boden der gesicherten Freiheit des Glaubens in der Offenbarung betreten würde.

§. 76. Schlußpunkt der christlichen Poesie.

Diese Poesie wird kommen, und muß kommen; aber sie kann erst dann kommen, wenn sich der Christ des Reichthums seiner Offenbarung mit der vollkommenen Freiheit seines subjektiven Strebens wird bemächtigt haben, und nicht im ersten Ergreifen des objektiven Glaubens seiner Natur vergißt, aber auch nicht im Rückblick auf seine Natur diese ohne die Freiheit des Glaubens und der Liebe festhalten will. Die Subjektivität, die sich im Können, wie im Wissen und Glauben von der Objektivität getrennt hat, um ihre Selbstständigkeit und Freiheit zu wahren, muß zuvor zur innern Liebeseinheit zurückkehren, in der das reine Bewußtseyn wohnt, daß die wahre Freiheit der Subjektivität in dem Opfer der Liebe besteht, die der objektiven Offenbarung des Christenthums als einer solchen sich hingeben kann, welche selbst nicht blinden, sondern freien Gehorsam fodert, und mit der Autorität der objektiven Gesetzgebung die höchste Liebe des Subjektiven verbindet, die als Mensch gewordene Liebe Gottes sich gezeigt, und nichts anders gibt und verlangt, als in dem höchsten Opfer der Freiheit die höchste Gabe der Freiheit zu gewähren. Ehe die christliche Welt eingesehen die doppelte Wahrheit, daß die christliche Religion in der vollen Erlösung und Vergeistigung der Subjektivität ihre natürliche Macht offenbaren will, und daß die natürliche Anlage der subjektiven Kräfte ohne Offenbarung sich selbst negiren und aufheben muß, und daß man an dem bloßen Festhalten an der objektiven Autorität ohne Genuß der Freiheit auf dem blos jüdisch-pharisäischen Standpunkt des Gesetzes steht, das zum Sünder macht, aber nicht die Freundschaft Gottes ertheilt, die Freiheit und Innerlichkeit des göttlichen Geistlebens mißkennt und aufgibt, und daß man bei dem bloßen Festhalten

in der die natürliche Selbstständigkeit der pantheistischen Nothwendigkeit und Unfreiheit oder der schranken- und gesetzlosen Willkühr zur Beute werden muß; kann eine neue Begeisterung, die der Sprache durch diese einheitliche Freiheit des Inhalts sich bemächtigt, und eine neue poetische Bildung erzeugt, nicht entstehen. Eine neue Epoche der Poesie setzt ein neues Leben in religiöser Begeisterung voraus. Eine neue religiöse Begeisterung ist abhängig von der natürlich menschlichen Willensfreiheit und Demuth des Geistes, die den Muth hat durch den Zweifel der Welt und die subjektive Freiheit hindurchzugehen, und aus ihr durch das im Glauben festgehaltene Prinzip der Offenbarung und göttlichen Gnadenfreiheit, die Erkenntniß der Wahrheit in der selbstbewußten, freien, die Möglichkeit des Abfalls überwunden habenden Liebe zu erringen. Wissen und Glauben müssen sich versöhnen. Der Zweifel muß in der Wurzel vernichtet werden, damit aus der bloßen Sehnsucht und Hoffnung die gläubige Liebe erstehen kann. Es kann, wird und muß dem subjektiven Streben nachgewiesen werden, daß es ohne historisch-objektiv autorisirte göttliche Glaubensgrundlage sich selbst aufheben und die Freiheit negiren muß, gerade indem es sie behaupten will; so daß die Subjektivität, nachdem sie ihre eigene Macht und Ohnmacht inne geworden, mit bewußter Klarheit des Willens sich dem rettenden höhern Glaubensprinzipe in die Arme werfen kann.

Unverkennbar ist der Einfluß der neuern Philosophie und des protestantischen Glaubensprinzips auf die neuere Poesie. Shakespeare ist ein poetischer Bako von Verulam, ein Wiedererneuerer der poetischen Produktion auf dem Felde einer reichen Naturanschauung. Göthe aber ist der poetische Ausdruck für alle Richtungen der cartesischen Schule. Schelling, Hegel und Fichte, die letzten Koryphäen dieser Entwicklung, sehen sich in ihm verkörpert. Sein Bestreben, Geist und Form im Grund der allgemeinen Naturanlage zu einen, ist der poetische Ausdruck für die auf der Naturalisation des Geistes oder der Vergeistigung der Natur basirten letzten Systeme der cartesischen Methode, die ihren Obersatz in demselben Bestreben gefunden hat.

Wie in der indischen Poesie der Zusammenhang zwischen Philosophie und Poesie unverkennbar hervortrat, eben so wenig kann er in der neuesten Zeit übersehen werden. Eine neue Poesie, die, wenn die wesentliche Entwicklung der gegebenen Anlage nicht in der Mitte abgerissen werden soll, nun einmal unabweislich nothwendig erscheint, kann nur mit einer Umgestaltung der ganzen Philosophie selbst wieder ihren Anfang nehmen.

Hier treffen sich die Punkte der von einander abweichenden Potenzen des Denkens und Könnens zum erstenmal in einer vollständigen Verschlingung, während in Indien und Griechenland dieses Zusammentreffen als ein einseitiges sich kundgab; indem in Indien diese beiden Grundkräfte des Menschen in dem gleichen und gleichmäßig unbestimmten Inhalt sich begegneten, in Griechenland aber in einer Begegnung der gegenseitigen formellen Bildung die Philosophie mit der poetischen Darstellung in Plato und den Eleatikern zusammentrat, die poetische Darstellung dem philosophischen Bewußtseyn in den griechischen Geschichtschreibern begegnete. Die letzte Zusammenfügung beider in einem gemeinschaftlichen Einheitspunkte liegt in der letzten Einheit des Bewußtseyns der Versöhnung der vollen Freiheit des Subjekts mit der vollen Liebe und Gnade des höchsten Glaubens- und Liebesobjektes, in der Poesie und die Philosophie gleichmäßig sich begründen müssen, um das höchste Ziel ihrer natürlichen Entwicklung in der höchsten einheitlichen, freien und bewußten Verbindung mit ihrem übernatürlichen Prinzip zu erreichen. Die Parallele, welche sich in der analogen Entwicklung von Philosophie und Poesie durch die gleichzeitige Bildung im Mittelalter, in der Dante und Thomas von Aquin sich begegnen, hindurchzieht, und auch die neuere Philosophie und Poesie bestimmt, welche beide in dem gleichen Grunde der Subjektivität wurzeln, hat dann erst ihren wirklich erklärenden und frei verbindenden Einheitspunkt gefunden, der die scheinbare Parallele zur gemeinschaftlichen Einheit aller neben einander wirkenden Kräfte der menschlichen Natur führt, wenn in der menschlichen Persönlichkeit und in der freien Vereinigung derselben mit der göttlich persönlichen Liebe die höchste objektive Wahrheit der Offenbarung erkannt ist.

Die Persönlichkeit in ihrer vollen, selbstbewußten Freiheit und Losreißung von dem äußerlichen Gegensatz mit dem blinden Grunde des unpersönlichen Schicksals, wie er in der griechisch-römischen Bildung sichtbar und plastisch-leiblich offenbar geworden war, und von der äußerlichen Einheit derselben mit der seelisch allgemeinen Neigung, wie sie in der orientalischen Poesie erschienen war, ist gleich vom Anfang als der Grundcharakter der christlichen Poesie bezeichnet und die Marksteine dieser Bildung sind in Glaube, Hoffnung und Liebe gelegt worden. Diese Persönlichkeit in diesem zweifachen Unterschied und dreifachen Fortschritt ist der unterscheidende und wesentliche Grundcharakter dieser Poesie, die man im Allgemeinen, um des aus dem Christenthum genommenen Prinzips der Freiheit willen die christliche nennen mag.

§. 77. Historisches Verhältniß der christlichen zur neuasiatischen Poesie.

In dem neuen Prinzipe des Christenthums mußte sich nothwendig auch die Form der christlichen Poesie der morgen- und abendländischen vorchristlichen Poesie gegenüber umgestalten. Mit einem neuen Mittelpunkte erwuchs auch eine neue Peripherie. Wenn die Kunst die innere Macht des Geistes durch den äußern Ausdruck zur unmittelbaren Erscheinung zu bringen sucht, so muß mit dem geänderten Inhalt auch die Form sich ändern.

Wenn aber die orientalische und occidentalische Poesie, wie sie in den vorausgehenden Abschnitten in ihren einzelnen Entwicklungsstufen aufgezeigt worden, in ihrer historischen Entwicklung dem Zahlenforscher vielleicht Bedenken erregen sollte, indem die mohamedanisch-orientalische Poesie erst lange nach Gründung der christlichen Religion aufgeblüht ist; so wird sich einem solchen Bedenken leicht begegnen lassen, sobald man die innerliche Ordnung der Geschichte nicht mit der äußerlichen chronologischen Ordnung verwechselt. Die letzte Stufe der orientalischen Poesie ist zwar in die historische Entwicklung erst eingetreten, nachdem das Christenthum bereits als Religion historisch bedeutend geworden war. Allein die christliche Poesie hat sich keineswegs vor jener

Entwicklung der neuorientalischen Poesie schon ganz entwickelt, sondern größtentheils nachher, obwohl zum Theil auch mit ihr gleichzeitig. Diese gleichzeitige Entwicklung hatte aber ihren historischen Grund offenbar in dem Gegensatze der indischen und hebräischen Bildung, die wie Subjektivität und Objektivität, wie Occident und Orient sich einander gegenüberstanden, und schon im Orient eine neue Bildung auf diesem doppelten Grunde möglich machten. Gerade durch diese Bildung sollte und mußte sich die Ungenügenheit der blos natürlichen und unfreien Ausgleichungsversuche der höchsten natürlichen Gegensätze der Geschichte und der menschlichen Natur offenbaren. An die Stelle der wirklichen Persönlichkeit trat die falsche Subjektivität. Beide Gegensätze hatten sich in einem falschen Absolutismus umschlungen, und statt die Einheit und die Freiheit zu erringen, in ihrer scheinbaren Erhebung den letzten Schlußpunkt ihrer Abweichung von dem doppelten Ausgangspunkt und der Umkehrung in ihr eigenes Gegentheil erreicht. Man kann daher füglich die neuasiatische Poesie als den reichen, aber die wahre Freiheit nicht erreichenden Versuch der menschlichen Anlage und des menschlichen Könnens ansehen, den alten Zwiespalt von Natur und Freiheit durch einen irregeleiteten, nicht persönlich freien, sondern unfreien Glauben, und durch die nicht geistig und persönlich freie, sondern natürliche und seelische Neigung, die an die Stelle der geistigen Liebe getreten, zu ersetzen. Dagegen ist die christliche Kunst in den Besitz jenes Glaubens eingetreten, in welchem die Versöhnung aller Kräfte und aller Widersprüche übernatürlich und historisch gegeben war, und mit natürlichen Kräften durch die dem Glauben, der Hoffnung und Liebe des Christenthums sich anschließende Freiheit und Persönlichkeit errungen werden sollte. Beide treffen daher in ihrem Anfang ziemlich nahe zusammen. Aber ihre Entwicklung ist eine verschiedene, indem die eine am Schlußpunkt einer schon zu zwei Dritttheilen vollendeten Bildung steht, und dem eigenen Abfall entgegenging, die andere aber einen neuen Anfang begründete, um diesen bis zur letzten möglichen Vollendung der natürlichen Kraft in der höhern Freiheit fortzuführen.

Der durch jene Poesie herbeigeführte oder der sie herbeiführende Umschwung des menschlichen Bewußtseyns konnte demohngeachtet seinem Inhalte nach bereits in die erste Epoche der formellen Ausbildung christlicher Poesie eintreten, während die formelle Vollendung derselben in die letzte Epoche der christlichen Poesie übertragen werden kann. Von diesem Eintritt jener orientalischen Bewegung gibt die altgermanische Poesie im Parcival ein hinreichendes Zeugniß. Damit bestätigt sich der Zusammenhang der ersten christlichen Dichterkraft in der nationalen Bildung des dem Oriente entsprossenen Germaniens mit dem Oriente eben so, wie sich in den romanischen Sprachen und ihrer Poesie der nationale und formale Zusammenhang der neuen Poesie mit der griechisch-römischen Bildung beurkundet. Beide Entwicklungen fallen aber in die Zeit des längst begonnenen christlichen Lebens, das erst der alten nationalen und natürlichen Grundlage sich geistig und in Glaube und Sitte bemächtigen mußte, bevor es die natürlichen Kräfte zum Ausdruck dieses Inhalts des neu eingebornen Bewußtseyns begeistern konnte.

Wie aber die neuasiatische Poesie in ihrer formalen Ausbildung der christlichen Poesie eine Zeitlang parallel laufen konnte, so war dadurch das innere Entwicklungsgesetz keineswegs aufgehoben, und der Dualismus der occidentalischen Bildung mit dem Dualismus der orientalischen Bildung vielmehr vollständig ausgeglichen, während die christliche Poesie den dritten einheitlichen höhern Faktor für beide bildete, nur mit dem Unterschied, daß die römische Bildung in den romanischen Sprachen noch in die christliche Kunst sich herein erstreckte, während die christliche Kunst in dem Gesetz des germanischen Reims in die orientalische Bildung hinaufreichte. Mit jenem Dualismus, der somit einen zweifachen Uebergang in die christliche Poesie zuließ, und in der ersten Hymnenpoesie des Christenthums selbst noch der antiken Form oder wenigstens der antiken Sprache sich bediente, so wie der Orient in der romantisch-orientalischen Liebespoesie mit der christlichen Kunst verwachsen war, ist aber auch die historisch-chronologische Ordnung in vollständigem Einklang. Die

Entwicklung der indischen und römischen Poesie begegnet sich auch in der Zeit. Kalidasa und Virgil sind nicht sehr von einander in chronologischer Reihenfolge entfernt und der Hof des indischen Königs Wikra-madithya ist mit den römischen Cäsaren in verwandter Zeitordnung in die gleiche oder analoge Bildung eingetreten. Beide Zeiträume fügen aber nicht blos an sich gegenseitig sich zusammen, sondern schließen sich auch der Zeit des erwachenden Christenthums aufs Genaueste an.

§. 78. Allgemeines Gesetz der Formen christlicher Poesie.

Das im Christenthum geoffenbarte Verhältniß der Liebe Gottes zu den Menschen, und der daraus hervorgehenden Erhebung des Menschen, die gleichfalls im Grunde dieser Freiheit begründet war, gab auch der natürlichen Entwicklung der Geschichte einen neuen Umschwung. Kunst und Wissenschaft, die nicht an sich und unmittelbar der Freiheit angehören, sondern den Entwicklungsgesetzen des Stoffes, also überhaupt von einer Seite der Nothwendigkeit unterworfen sind, fallen in ihrer Entwicklung auch nicht unmittelbar mit der objektiv religiösen Offenbarung zusammen, sondern können nur nach und nach in die vollständige Lösung des ihnen anklebenden Naturzwangs eintreten. So wie auch der Geist den Erlösungsgrund dem Einzelnen erst erklären, und auf dem Grunde Christi nach den Worten des Evangeliums das Gebäude der Heilung und Heiligung des Menschen aufführen muß; so muß eine solche, auf den Grund natürlicher Voraussetzungen gebaute Umgestaltung der Macht des Menschen über die Aeußerlichkeit auch durch den Weg natürlicher Umbildung erst nach und nach errungen werden. In diesem natürlichen Fortschritt ist selbst ein scheinbarer Abfall noch nicht ganz außer dem Kreise jenes leitenden Prinzips, indem die Subjektivität sich von der ersten Auffassung des objektiven Haltungspunktes zwar losreißen kann, ohne jedoch das einmal gewonnene Prinzip darum gänzlich aufgeben zu können. Die Philosophie konnte in den Abfall vom Christenthum gerathen, aber sie konnte den Grund des Christenthums, auf dem sie entstanden war, nicht mehr als gar nicht gegeben

ansehen, sondern mußte eben in nothwendiger Folge auf den bereits gewonnenen Resultaten fortbauen. Sie konnte mit den Resultaten der ersten philosophischen Bildung unzufrieden, eine neue andere Methode anstreben, und mittels derselben zu Resultaten gelangen, die dem Christenthum feindlich schienen. Allein dieß Streben konnte nicht hindern, daß der Boden des Persönlichkeitsbewußtseyns, der einmal erobert war, dem menschlichen Bewußtseyn blieb, und gegen jedes, auf dem Grunde der Nothwendigkeitsmethode gewonnene Resultat, sich neuerdings der menschliche Geist zweifelnd erhob, als gegen ein Resultat, das mit dem objektiv gegebenen und innerlich begehrten Besitzthum der Freiheit im Widerspruch stand. Noch immer schien das vollkommene Bewußtseyn der persönlichen Freiheit nicht errungen, und darum wurde der oft verlorne Prozeß des Gedankens, zu jenem Bewußtseyn zu kommen, immer wieder aufs Neue revidirt, und mit unermüdetem Eifer fortgeführt. Die erste christliche Philosophie, die scholastische hatte sich an die objektive Glaubenswahrheit allein gehalten und war dadurch dem zweiten Faktor der Freiheit, dem der subjektiven Persönlichkeit zu nahe getreten. Darüber hatte die neuere Philosophie auf die entgegengesetzte Bahn sich verleiten lassen, und war dem subjektiven Grunde der Freiheit nachgegangen, hatte aber gleichfalls den eingeleiteten Prozeß des Denkens in letzter Instanz verloren, indem sie zu einer absoluten Nothwendigkeit statt zum klaren Bewußtseyn der persönlichen Freiheit gelangt war. Beide geben daher eben sowohl einer dritten Stufe der Philosophie Raum, als sie in ihrem Gegensatze noch das ursprüngliche Streben, zum Bewußtseyn des vom Naturzwange erledigenden Gesetzes der Freiheit zu gelangen, bezeugen.

In ähnlicher Weise entwickelt sich auch die Kunst des Gedankens in der Poesie. Sie ist auf demselben Grunde des persönlichen Freiheitsbewußtseyns gebaut, dem das Göttliche als freie Liebe und nicht als unabweisbarer Naturdrang, noch als blindes Schicksal gegenübertritt. Die indische Einheit von Natur und Subjektivität hört eben so im Christenthum auf, wie der griechische Kampf gegen ein außer den Menschen stehendes,

unüberwindlich finsteres und unfreies Schicksal. Das Verhältniß der persönlichen Freiheit ist die Grundanschauung der christlichen Poesie in ihrem dreifachen Entwicklungsgange, der durch den einfachen objektiven Glauben in erster Instanz, durch das in den Zweifel eingeführte und im Grunde einer bis zur Verzweiflung vom Glauben abweichenden, aber doch nie ganz schweigenden Hoffnung in zweiter Folge, und durch die letzte Einheit der vollkommen selbstbewußten, über allen Zweifel durch die höchste, selbstthätig errungene, durch Leiden und Hoffen erworbene, in der innern Erleuchtung über den äußern Glauben erhabene Liebe, in letzter Vollendung bestimmt ist. In diesem leitenden Prinzip, aus dem die christliche Poesie in ihrer natürlichen Entwicklung erklärt werden muß, liegt die Bestimmung des Unterschiedes der antiken orientalischen und occidentalischen Formen der Poesie und der neuern, aus der Annahme des Christenthums hervorwachsenden.

II. Die einzelnen Formen der christlichen Poesie.

1. Die epische Poesie im Christenthum.

§. 79. Episch-germanische Poesie des Christenthums.

So wie das alte Verhältniß des menschlichen Geistes zu seiner innern Anschauung seines höchsten Lebensprinzipes sich ändert, muß sich auch die äußere Form des entsprechenden Ausdrucks ändern. Die epische, lyrische und dramatische Poesie der christlichen Zeitbildung fodert somit eine modificirte Anwendung des alle Kunstformen bedingenden Gesetzes. Begegnet nun das modifizirte Gesetz zuerst der epischen Poesie, so erleidet diese sogleich eine zweifache Bestimmung, indem der natürliche Grund der christlichen Poesie in doppelt objektiver Begründung erscheint. Je nachdem die natürlich formale Bildung der römischen Sprache oder die nationale Grundlage eines orientalischen Sprachstammes sich dem neuen Prinzipe darbot, mußte auch dieser Gegensatz in die poetische Form sich eintragen. Dieser Grund war aus einer doppelten Abstammung hervorgegangen, hatte aber bei dieser Abstammung eine Umwandlung in sich selbst erfahren, und war somit

geeignet, dem neuen Prinzip einen in sich selbst zweitheiligen und darum einen für die einheitlich höhere Vermittlung geeigneten Grund darzubieten.

Die orientalische Bildung, die in ihrer Eigenthümlichkeit den objektiven Grund national-historischer Bedeutung und Beschränkung dargeboten, hatte in der germanischen Nationalbildung eine der griechischen ähnliche Umbildung durch die nordische Asen- oder Helden-Religion erhalten, durch die alle dem alten Asien entlehnte Titanenbildung in eine Heroenbildung umgewandelt wurde. Mit dieser dem persönlichen Heldenleben und der selbstständigen unbezwungen menschlichen Freiheit sich zuwendenden Lebensanschauung verband sich sofort das christliche Glaubensprinzip der Freiheit, das in jenen Heldenseelen eine gewissermaßen schon vorbereitete Aufnahme fand; die aber eben darum aus jenem Grunde des persönlichen Kampfes gegen alle Naturungeheuer den ersten Klang des Christenthums sich gedeutet hatte. Wohl drang das Christenthum ins innere Leben und foderte Umwandlung und Besiegung des Drachen der wilden Leidenschaft im eigenen Herzen. Allein die epische Gestaltung dieses Kampfes stellte sich nach außen als eine nationale dar, in welcher dieser Kampf, von dem innern Muthe der Heldenkraft getragen, große Begebenheiten als in dem Charakter der Menschen begründete Erscheinungen in die Zeit einführt.

So entsteht das erste große Epos der deutschchristlichen Zeit; indem das christliche Bewußtseyn noch fast allzusehr in diesem nationalen Grund der nordischen Sage verweht wird; dennoch aber in der großen Fügung des Ganzen mit urkräftigen Zügen hindurchscheint. Die Heldengewalt schreitet groß und stolz einher. Selbst die persönliche Kraft des Hasses, der Rache, der unbesorgten trotzigen Kühnheit erscheint in gewaltigen, Staunen und Bewunderung einflößenden Gestälten; aber über allen hängt das richtende Schwert christlicher Gerechtigkeit. Die Auflehnung der Eigenmacht wüthet gegen sich selbst im schauerlichen Kampfe. Die Nichtunterwerfung des stolzen Sinnes beugt sich unter das eigene Racheschwert. Die Leidenschaft, die trotzig andern gegen-

übertritt, zückt die Rache gegen sich selbst, und bestraft sich durch die eigene Hand. Nicht das Schicksal tritt den Menschen gegenüber. Der Mensch ist sein eigenes Schicksal geworden; das obgleich noch als Geheimniß, aber immer schon in der eigenen Brust des Menschen thront. So wird das Christenthum historisch eingeführt in den nationalen Gesängen des Nibelungenliedes, die unter sich durch jene tragende Idee zusammenhängen, und zu einem gewaltigen reichen Gewebe, in das die Schicksale großer Nationen, einzelner Volkssympathien und die Grundzüge der unveränderlich gleichen Menschennatur mit großen gewaltigen Schriftzügen eingewoben sind.

So entsteht aus christlicher Anschauung auf nationalem Boden das erste Heldengedicht, von ganz andern Umrissen und Bildungen als die homerischen Gesänge. Nicht Ein Held ist der Träger des Ganzen, dem ein anderer unterliegt, so daß er als Träger des Geschickes erscheint; sondern die Leidenschaft selbst in der Brust ist das Schicksal der beiden Helden des Liedes, die beide unterliegen; zuerst der Edlere dem minder groß, aber darum um so fester denkenden; der aber in dieser besonnenen Stärke die Ungerechtigkeit nicht vermeidet und darum gleichfalls der Rache verfallen ist. Beide unterliegen; unterliegen der Hand des die Gerechtigkeit erfüllenden Werkzeugs, das stark in der Treue und Rache, aber auch dadurch unheilig und dämonisch waltend wirkt, bis es selbst wieder dem unberufenen Rächer unterliegt. So stehen Siegfried, Hagen und Chrimhilde einander gegenüber, als die drei Grundgestalten natürlicher Menschenkraft, die in den griechisch-römischen Heldengedichten je einzeln die Träger eines eigenen Epos geworden und dort siegreich die Gefahren von persönlichen wie unpersönlichen Feinden überwunden. In Siegfried begegnen wir dem stolzen siegesgewaltigen Achilles. Kurz ist sein Leben; ruhmvoll seine Thaten; verwundbar sind beide nur an einer Stelle; beide fallen von der Hand der Hinterlist, und nicht im offenen Kampf. Alle diese Aehnlichkeiten würden aber nicht entscheidend seyn, wäre nicht der gleiche Grundgedanke, die unbewußt wirkende, begeisterte, künstlerisch geniale Kraft in ihrem

stets sich gleich bleibenden menschlichen Grundverhältnisse zu zeigen, in diesen beiden Helden ausgeprägt. Das gleiche Verhältniß waltet zwischen Ulysses und dem kühnen Hagen. Es ist das kühne Selbstbewußtseyn, welches ihre Thaten bestimmt, das sich in beiden, nur auf verschiedene Weise offenbart. Das dritte Element der griechischen Epopoe, das im frommen Aeneas, dem Staatengründer, angedeutet ist, bildet sich hier um in das Element weiblicher Treue und weiblicher Berechnung, die nicht durch überlegene Kraft, sondern durch Ausdauer und wohlberechneten Plan zum Ziele gelangt. Darin sind Aeneas und Chrimhild sich vollkommen ähnlich; und die allgemein menschliche Kraft des nicht durch Weisheit und Kunst, sondern durch Ausdauer und Klugheit sich offenbarenden Genies der historischen That ist ihre gemeinschaftliche allgemein menschliche Bedeutung.

So ist das deutsche Epos der griechisch-römischen Epopoeendichtung ähnlich durch die gleichmäßige Grundbeziehung zu der menschlichen Natur, unähnlich durch die Eintragung eines höhern Prinzips, das nicht die Subjektivität dem Schicksal gegenüber verherrlicht, und jede Kraft einzeln preißt, sondern die Kräfte der menschlichen Natur zu einer Begebenheit verbindet, und ihre sich selbst vernichtende Unmacht darstellt, die in der nicht ausgesprochenen, aber durch die Klage angedeuteten höhern Bestimmung ihre Einheit und damit ihren Sieg hätten erringen sollen.

Mit dem Nibelungenlied ist somit eine große Umwandlung in das Epos eingetreten. Die Verhältnisse der Menschen und Nationen haben eine andere Bedeutung, die Form selbst ist erneuert, aber nicht in ihren Grundgesetzen umgestoßen. Das allgemein Menschliche, national und persönlich Große in einer Reihe von mächtigen, die Folge der Zeiten aus einem innern Grund bestimmenden, Begebenheiten ist in wunderbarer innerer Tiefe und mit großer Ruhe und Einfachheit der äußern Folge wiedergegeben. Aber das Wunderbare ist tiefer in die geistige Natur hineingelegt, und die äußere Einheit ist nicht an den Mittelpunkt einer persönlichen Heldengestalt, sondern an die auf einander folgende ge-

steigerte Gewalt der an einem Funken entzündeten Leidenschaft, die ihre Wurzel in einer objektiven Ungerechtigkeit, an der alle einzelnen Gestalten nach einander theilnehmen, gefunden hat, gebunden. Was sich im Nibelungenlied feindlich entgegentritt, durch die Unduldsamkeit Hagens und die unweibliche Rachsucht Chrimhildens zum Verderben aller ausschlägt, hat aber auch eine entgegengesetzte Seite des möglichen Ausgangs, wenn die feindlichen Kräfte durch den versöhnenden Muth der persönlich herrlichen Duldung ausgeglichen werden. Auch diese Seite des Lebens begegnet uns in der altgermanischen epischen Poesie. Es ist Gudrun, die an die Stelle Chrimhildens tretend, und in der alten Sage, mit dieser sogar verwechselt, die in versöhnender Milde, die Bindung der streitenden Kräfte erringt und an die Stelle der Noth und Klage den allgemeinen freudigen Jubel der Hochzeit, der Vereinigung von Kraft und Sitte treten läßt.

Von weniger national geschichtlicher Größe und Bedeutung, von geringerem Reichthum der Völker und Geschichte verbindenden Fäden als das Nibelungenlied, ist dieses Epos gerade durch diese weiter schreitende Abkehr von der nationalen Grundlage weiter in das innere christliche Gemüthsverhältniß eingetreten, und bildet den Uebergang zu der dritten Stufe dieser national deutschen epischen Literatur, die im Parcival des Wolfram von Eschenbach die national volksthümliche Beziehung fast gänzlich verlassen und zur bestimmten persönlichen Einheit in einem einzigen Helden, als dem Träger der Begebenheiten, zurückkehrt. Darum aber, weil die Epopoe nur an eine Person sich knüpft, ist die allgemein historische Bedeutung des Gedichtes nicht ausgeschlossen; vielmehr tritt das nationale Interesse in den Abentheuern Gamurets und der daraus hervorgehenden Verbindung des Orients und Occidents, die in Feirefiß einen Diener des heiligen Grals, oder des christlichen Mysteriums gewinnt, und Orient und Occident verbrüdert, eben so in der Verbindung der Gralssage mit dem Sagenkreis der Tafelrunde, wodurch weltliches und geistliches Ritterthum, Spanien und England durch die französische Provence verbunden wird, tief bedeutsam hervor. In

dieser großartigen Anlage ist sogar der Kreis des Nibelungenliedes erweitert, und damit der Uebergang zu dem allgemein menschlichen Verhältnisse der Einführung der natürlichen Kräfte in den Grund der Geschichte erleichtert.

In dem Einen Helden Parcival erscheint der ganze Mensch in seiner vollen Umgestaltung zur bewußten Herrschaft über sich und die Welt. Aus dem blinden Glauben an das traditionelle mütterliche Wort, das aus schonender Liebe ihm nicht die ganze Wahrheit offenbart, und ihm insbesondere die natürliche Kraft des Heldenmuths und die daraus hervorbrechende Ehre verheimlichen will, tritt er in den Kreis des Zweifels und der daraus hervorgehenden vielfältigen Mühe und Schmach ein; bis endlich aus aller Duldung dieser Epoche der Hoffnung und Sehnsucht, die Ehre der vollkommenen Herrschaft hervorbricht, und die persönliche Heldenkraft auch als geheiligte Liebeskraft erscheint. So sind die Epochen der Menschen- und Zeitenbildung in den Einen Helden zusammengetragen, und mit einer Größe und mit einem Reichthum der einzelnen Züge dieser Grundanschauung ausgestattet, die das ganze Werk zu einer unerreichbaren Höhe geistiger Größe erheben.

Diese persönliche Einheit führt den Parcival näher zu dem griechischen Epos, der äußern Form nach. Allein der Unterschied ist unverkennbar groß, ja größer noch als im Nibelungenlied. Die Idee des Schicksals ist gänzlich in die des persönlichen Berufes umgewandelt, der durch freie Kraftanstrengung und durch freie Liebesgnade der objektiv göttlichen Berufung errungen wird. Das ganze Leben des Einzelnen tritt darum in die Geschichte ein, denn das Ganze ist erst das Bild des menschlichen Lebens überhaupt. Ja mit dem ganzen Leben des Einzelnen verbindet sich Grund und Folge; Geburt und Abstammung werden mit in die Darstellung verflochten, weil sie die Berufung motiviren, und eben so wird die Nachfolge bestimmt, indem diese persönliche Berufung auch wieder als die Begründung darauf folgender Begebenheiten erscheinen muß. So wird die Persönlichkeit des Einen zum Typus aller Menschen gemacht, in wieferne

alle als freie Wesen eine freie Berufung in sich tragen. Darum findet es auch der Dichter nicht unpassend, da die Schranke der Objektivität einmal gebrochen ist, und jede objektive Begebenheit als subjektive Berufung sich gezeigt hat; sich selbst auch mit redend einzuführen und dadurch dem Ganzen eine noch lebhaftere, in den vollen Charakter einer freien persönlichen Darstellung eintretende Haltung zu geben.

Mit diesem Gedichte war die höchste Spitze des germanischen nationalen Epos erstiegen. Die Nationalität, die in dem Asenthum das Heroenleben zum Mittelpunkte seiner Entwicklung gemacht hatte, war in die innerste Beziehung zum individuell persönlichen und zum allgemein Menschlichen, zugleich zur höchsten möglichen Einheit des objektiv natürlichen mit dem persönlich freien Elemente vorgedrungen; die Dreizahl der auf diesem Grunde möglichen Entwicklungsstufen war erschöpft, und das altgermanische Epos in seiner Entwicklung vollendet.

§. 80. Episch-romanische Poesie des Christenthums.

In anderer Weise entfaltete sich die epische Poesie in der romanischen Bildung. Die formelle Vollendung der griechischen Kunst mußte nothwendig eine Grundlage auch der natürlichen Bildung der christlichen Zeit werden. Diesen Formen trat aber ein ganz anderer Inhalt gegenüber, der unmöglich in diese Form ganz sich fügen konnte. Eine Umgestaltung der Form war daher unumgängliche Foderung an die Poesie. Es mußte sich aber der Glaube zuerst der menschlichen Kräfte in ihren subjektiven Entwicklungsgesetzen bemächtigt haben, ehe eine solche Umgestaltung stattfinden konnte. Wie der Versuch des Camoens, auf den Grund antiker Mythologie ein christliches Epos zu bauen, ohne eine neue Bedeutung der übernatürlich tragenden, in die Geschichte eingreifenden Wunderkraft des Göttlichen zu finden, nothwendig mißlingen mußte, so konnte auch die blos lyrische Ergießung des Volksgefühls über einen christlichen Helden im Cid gleichfalls zu keiner epischen Einheit sich gestalten.

So schwankte die Bildung zwischen zwei Gegensätzen. Dante ist es zuvörderst, der ihr die erste Gestaltung gab und den großen

Gedanken faßte, den Virgil, da, wo er mit dem christlichen Leben zusammenhing, als Grundlage einer neuen Gestaltung der epischen Darstellung zu wählen. Die Ahnung des heidnischen Dichters von einem außerweltlichen Zustande der Todten, der doch in einem Zusammenhange mit der Geschichte stand, gab dem großen Italiener den Gedanken an die Hand, die allgemein menschliche Grundlage aller persönlichen Bestrebungen der Menschen in dem Zusammenhange mit dem außerweltlichen Seyn der menschlichen Seele zu beschreiben. Der historische Endpunkt aller Zeitlichkeit ist zugleich der allgemeine Grund aller persönlichen Willensäußerungen, die dadurch im Kreise der Sittlichkeit sich bewegen, daß die natürliche Bestimmung mit der übernatürlichen zusammenhängt. So wurde die persönliche That, im Lichte christlicher Offenbarung beschaut und dadurch über ihre zeitliche Quelle und ihren zeitlichen Erfolg hinausgerückt, die Grundeinheit der umfangreichen Darstellung des dantischen Gedichtes. Aller Thaten Grund und Folge in ihrer dreifachen Möglichkeit der geistigen Verworfenheit und der geistigen Lichtfreiheit, verbunden durch einen zwischen beiden schwebenden, der Entscheidung entgegenharrenden Zustand, gab den großen Stoff seines gewaltigen Gedichts. Die Persönlichkeit des Dichters gibt in der Betrachtung der objektiven Verhältnisse die Einheit des Ganzen. Die Uebernatur des ganzen Inhalts hält es von selbst im Kreise des Wunderbaren fest. Die plastische Bildlichkeit dieser wunderbaren Welt gibt ihm sinnliche Anschauung; die Geschichte der Menschen und seines Volkes die historischen Grundbeziehungen. Dennoch ist, wie im altdeutschen Epos die Nationalität vorherrschend ist über das Mysterium und die objektive Offenbarung, so hier der objektive Glaubensgrund vorherrschend über die Geschichte.

Daß aber Dante an Virgil sich so nahe anschließt, hat seinen innern Grund nicht blos in der plastischen Gestaltung dantischer Gestalten, durch die er mit dem antiken Epos überhaupt zusammenhängt, sondern in dem innern Gefühl des aktiven Zusammenhangs beider, in der Darstellung derselben Grundkraft der menschlichen Natur, der rechtlich und sittlich bedeutsamen That.

Wie Achill das Können, Ulysses den Gedanken, so bezeichnet Aeneas den Kreis der menschlichen That. Desselben natürlichen Grundes hat auch Dante sich angenommen, und daher der nähere Zusammenhang desselben mit Virgil. Allein dieser Zusammenhang ist ein sehr versteckter, der durch den beinahe nicht auf Einen Blick überschaubaren Unterschied der Bedeutung des gleichen natürlichen Elements in beiden nur nach aller genauester Vergleichung sichtbar wird.

Dieser Zusammenhang Dantes mit Virgil führt aber immer auf die weitere Vermuthung, daß auch die übrigen Epopoen des klassischen Alterthums in der romanischen Sprache ihre Analogie gefunden haben. Auch wäre es in der That eine Anomalie, wenn das eine Glied einer unzertrennlichen Verkettung festgehalten wäre, und die beiden andern wären nicht mit in diese Verbindung eingetreten. In der That finden wir dann die Odyssee im befreiten Jerusalem des Torquato Tasso wieder, freilich in großer Verschiedenheit der Gestaltung, aber in demselben Grundgesetz der innern Entwicklung. An die Stelle Ithakas und der süßen Heimath, die dem Ulysses als Lebenszweck vorschwebt, stellt sich die, allen Christen gemeinschaftliche Stammheimath des gelobten Landes und der geheiligten Stadt Jerusalem dar. Der besonnenen Kraft des Gottfried ist die Eroberung dieser Heimath anvertraut. Triumphirend ziehen die christlichen Schaaren in die Thore der erstürmten Stadt. Aber dieser Moment des endlich errungenen Sieges wird vorbereitet durch unabsehbare Hindernisse, die ihm ulysseischen Irrfahrten gleich, in den Weg treten. Diese müssen in gleicher Mühsal überwunden werden. Näher gerückt ist somit das Bild des Zieles einer freiwirkenden Kraft; dem festen Streben nach einem erkannten Ziele wird es erreichbar. Das ist der Einheitspunkt des ganzen Gedichtes.

Das Volksthümliche tritt uns in der Aufregung der mittelalterlichen Bewegung selbst entgegen. Das national romanische Element wird dabei nicht vergessen. Dagegen tritt auch das allgemein menschliche hervor. Die drei Helden des Gedichtes bestimmen die Grundkräfte, die zu jedem Werke zusammenwirken

müssen. Achill, Ulyß und Aeneas erscheinen als Rinald, Tankred und Gottfried. Von der geheimnißvollen und glaubenstiefen Erhabenheit Dantes fällt Tasso bedeutend ab; dafür aber ist mehr historischer Grund, mehr menschlich klare Gestaltung in seiner Darstellung. Er hat die antike Poesie in die christliche Begebenheit aufgelöst und alle Glieder jenes Heldenlebens zu einer gemeinschaftlichen Begebenheit vereinigt, die durch das Zusammenwirken dieser drei Kräfte verherrlicht wird, während alle drei gleichfalls durch ihre Theilnahme an dem Einen großen Werke in ihrer wahren, menschlich großen Bedeutung erscheinen; so daß die religiöse Begeisterung der natürlichen Kraft das Ziel und die Verherrlichung leiht, die natürliche Kraft aber der zeitlichen Gestaltung des religiösen Dranges eine natürliche Grundlage gewährt.

In weiterer Entfernung von dem objektiven Glaubensgrunde, der in Dante so weit überwog, und in Tasso bereits mit der natürlichen Bildung in Verbindung trat, hat dann in Ariost das Spiel der natürlichen Kräfte eine eben so große Ueberwiegenheit über den höhern Glaubensgrund errungen, als zuvor in Dante das umgekehrte Verhältniß stattfand. Der rasende Roland ist ein Bild dieser natürlichen Entwicklung. An die Stelle des Wunders ist die zaubernde, blendende, plaudernde, unerschöpfliche Phantasie getreten. Kampf und Liebe binden und lösen die Gestalten. Der vielverschlungene Wirrwar des natürlichen Lebens, durch den der Faden einer höhern Führung der menschlichen Kräfte kaum sichtbar hindurchläuft, hat sich, wie im menschlichen Leben, so auch hier in einem mannigfaltigen Spiele der Begebenheiten, die zufällig und grundlos erscheinen, geoffenbart. Nur schwach blitzt der Stern eines dennoch obschwebenden Zieles hervor. Dafür aber rächt sich das Leben durch den Tod, und durch die Raserei des edelsten Helden, der sein Leben an einen unwürdigen Zweck verschleudert. Ein ähnlicher Ausgang wie im Nibelungenlied deutet auf die ähnliche Grundlage, die die höhere Bestimmung nur in der Noth des Lebens andeuten kann. Nur ist hier die Größe nationaler Gestalten hinter die Unbedeutendheit des subjektiven Lebens zurückgetreten. Dafür ersetzt die

Phantasie durch die Mannigfaltigkeit der Bildungen die einfache Größe nationaler Bedeutendheit. Dennoch fehlt es auch hier nicht an nationalen Beziehungen. Die Grundlage bildet das allgemein Menschliche der natürlichen Triebfedern aller Handlungen; Liebe, Zorn, Ruhmsucht, Ehre; daran knüpft sich die zeitrichtige Hinweisung auf mohamedanische Bildung im Kampfe mit, und im Uebergang zu der christlichen, die in Spanien zusammengetroffen; und über allen schwebt verhüllt das Schwert einer sühnenden Gerechtigkeit und die beleidigte Größe des erhabenen christlichen Freiheitsberufes.

§. 81. Vergleichung des germanischen Bildungsganges der epischen Poesie mit dem romanischen.

Die Größe des Achilles und die von natürlichem Triebe geleitete Kraft desselben ist im Ariost in ein reiches, natürlichen Triebfedern gehorchendes Heldenleben aus einander gewichen; aber überall blitzt derselbe Grundgedanke der trotzigen Heldenkraft, die in der Iliade steigend, im Nibelungenlied fallend erscheint, hindurch.

Der Gang der Entwicklung ist den Stufen nach in allen drei Kreisen des epischen Lebens der gleiche; aber in der Bewegung verschieden. Der Anfang ist zum Ende geworden; während die griechische Kunst von der Iliade zur Odysse und von da zur Aeneide fortschritt, also auf die Kraft des Könnens die des Ueberlegens und darauf die des praktischen Lebens folgen ließ, stehen hier Dante, Ariost und Tasso nach einander; und auf die innere mystische Tiefe des Gedankens folgt die Macht der genialen ungebundenen achilleischen Kraft des Könnens, und auf diese die Einheit der Gedankentiefe Dantes mit der reichen Phantasie Ariostos in dem religiös praktischen Zwecke der Eroberung Jerusalems. Durch alle drei aber geht derselbe Hauch eines höhern Bewußtseyns hindurch, der die Natur in einem höhern Zwecke zu verklären strebt.

In anderer Ordnung beginnt das germanische Epos mit der Entfaltung natürlicher Kräfte, die in ihrer Unbändigkeit sich selbst die unabwendbare Noth bereiten, um in letzter Erhebung im Parcival die Einführung der natürlichen Anlage in der Heiligung des Grals zur vollen Heiligung der That zu bereiten und im

Mysterium die Natur zu begründen; umgekehrt beginnt die romanisch-epische Poesie mit dem Mysterium, um es durch das verborgene Wirken der Uebergewalt natürlicher Kräfte bis zur Einheit beider zu verfolgen. Wie mit Wolfram von Eschenbach die Höhe des deutschen Epos, so schließt sich mit Tasso die Höhe der romanischen Epopoendichtung in der Einheit des mystischen Lebens mit dem natürlichen. Mit beiden hat sich die dreifache Entfaltung von dem entgegengesetzten Ausgangspunkte ausgehend, geschlossen. Die Beziehung dieser doppelten Trilogie ist somit nach dem gleichen Gesetze erklärt; und eine Einheit beider Gegensätze ist in der epischen Poesie noch nicht eingetreten. Beide Gegensätze sind aber an sich motivirt, durch den doppelten Grund der christlichen Bildung, die in den romanischen Völkern antike Sprache und römische Universalität des Volkslebens mit dem neuen Inhalt vereinigen mußte, während in dem germanischen Volksthum orientalische Allgemeinheit des Seelenlebens mit national griechischer Subjektivität durchdrungen dem neuen Inhalt entgegenkam. Beiderseits fand sich ein doppelter Grund, der, in sich selbst einer Lösung entgegensehend, das objektiv dargebotene Prinzip zu ergreifen, und von seiner entgegengesetzten Richtung aus aufzunehmen, gleich empfänglich war; und das aufgenommene dann in den nothwendigen Entwicklungsstufen seiner natürlichen Anlage auch historisch entfaltete.

2. Die christliche Lyrik.

§. 82. Allgemeine Entwicklungsgesetze der christlich lyrischen Poesie.

Wie die epische Poesie unter dem Einfluß des Prinzips der Freiheit und Liebe, wie es im Christenthume geoffenbart war, sich umgestaltet, und die alte Grundlage der menschlichen Natur mit einem neuen Lichte durchdrungen, ohne sie doch gänzlich aufzugeben, sondern gerade in der Vereinigung der alten Grundlage mit dem neu erhaltenen Einheitspunkte die entsprechende Form gewonnen hatte; so mußte auch die lyrische Poesie einen neuen Aufschwung in einem andern Mittelpunkt erhalten. War der griechischen Lyrik der Moment als ein äußerer erschienen, der in seiner unmittelbaren Gewalt über die Subjektivität diese

zu einer Höhe mit fortreißt, von welcher aus sie dann auch den äußern Gegenstand in einem verklärten Lichtschimmer schaut, und dieses Schauen aussprechend, dadurch den Gegenstand verherrlicht; war die orientalische Lyrik in eine unbewußte, Glauben und Liebe in seelischer Schwärmerei vereinigende Subjektivität gefallen, die Freies und Unfreies nicht mehr von einander zu unterscheiden vermochte, und in der Ueberschwenglichkeit des Lebens die lebendig treue Gegenwart verlor; so geziemte es dafür dem christlichen Gesang in der Freiheit des Geistes, den leiblich zeitlichen Moment in einen innern Punkt der menschlich ewigen Gegenwart des Gefühls zu erheben, das nicht von sinnlicher Freude, noch von herrlicher That geblendet, sich selbst ob des Gegenstandes willen vergaß; noch auch in ein unbewußtes Schwärmen in gänzlicher Verlorenheit der Gegenwart sich versenkte; sondern die Gegenwart des Gefühls zum Zeugniß seiner Ewigkeit erhob, dadurch, daß es als ein innerliches, aus der Tiefe eines unsterblichen Glaubens und Liebens hervorquellendes erschien. Die Ode Pindars und das anakreontische Lied sind daher keine Formen, deren die christliche Lyrik als Ausdruck ihres innern Glaubens- und Liebesgefühls sich bedienen konnte. Eben so wenig konnte das Spiel der Gasele in ihrer äußern Einheit und innern Verlorenheit ins Unendliche und Unbestimmte von der christlichen Poesie angenommen werden. Aus einer neuen Idee erwuchs auch eine neue Form.

Diese Umformung der Lyrik geht nothwendig in den gleichen Fortschritt des Glaubens, Hoffens und Liebens ein, welcher auch die epische Poesie in ihrer Entwicklung bestimmt. Das neue Prinzip der Persönlichkeit, das die Empfindung, die im lyrischen Gesang ausströmte, zu einer innerlich gegenwärtigen, die Außenwelt erst erregenden und mit ihrer Tiefe verwandelnden Macht erhob, konnte der Kunst in seiner Unmittelbarkeit der persönlichen Auffassung oder als Gegenstand des persönlichen Glaubens an die persönliche Liebe und Treue überhaupt begegnen, und mit diesem ersten Zusammentreffen entstand die erste Periode der lyrischen Poesie. Ferner konnte aber die Persönlichkeit von diesem unmit-

telbaren Glauben an eine andere persönliche Liebe und Treue abfallen, ohne jedoch das innere Verlangen nach einer solchen persönlichen Liebestreue gänzlich aufgeben zu können und zu wollen. So entstand die zweite Periode der christlichen Lyrik, die des sehnenden Hoffens, des klagenden, ungestümen Zweifels, der Sehnsucht und des Verzagens. Endlich aber muß in der bewußten subjektiven Freiheit auch die innerlichste Gewißheit einer stets gegenwärtigen höhern Freiheit, die in Liebe sich uns aufschließt, entstehen, und aus dieser innersten Lebens- und Liebesgewißheit muß dann die dritte Periode der christlich lyrischen Poesie erwachsen.

In erster Begründung der Liebesgewißheit der christlichen Lyrik ist diese Begründung an sich eine zweifache. Die Liebe als persönlichstes Lebensprinzip ist in ihrer Hinneigung zu einer andern Persönlichkeit dem Gegensatze der eigenen Persönlichkeit zugeneigt. Sie erscheint daher nothwendig in der Form der seelischen Gottesliebe oder der seelischen Geschlechtsliebe; in wiefern durch beide die zwei Seiten der relativen Freiheit des Einzelnen erfüllt werden sollen.

Von Natur aus erkennt der Einzelne die geschlechtliche, aber generelle Mangelhaftigkeit seiner Subjektivität, und schließt sich daher gläubig an die entgegengesetzte Seite des Lebens, die ihm in einer seelischen Verschiedenheit eines andern Geschlechtes begegnet, indem er dieses von sich Verschiedene nothwendig mit all den Reizen und Eigenschaften sich begabt denkt, die ihm selber fehlen. Er idealisirt den Gegenstand seiner seelischen Neigung, und vergöttlicht dessen Gestalt, um dadurch seine eigene Mangelhaftigkeit durch jenes Ideal, dem er liebend sich anschließt, zu vervollkommnen und zu vervollständigen. In dieser Idealisirung, die ihm durch das seelische Bedürfniß, dem er im persönlichen Glauben sich hingibt, innerlich gegenwärtig bleibt, lernt er zuerst die Reinheit und Erhabenheit der Empfindung der Hingabe eigener Lust und eigenen Strebens an ein anderes geliebtes Wesen erkennen, und erhebt sich durch dieses Opfer und durch dieses Gefühl über die gemeine Natürlichkeit der leeren Eigenliebe. Dieses

Opfer ist das Wunder seines Herzens, und in dieser Innerlichkeit und Tiefe der Empfindung ein dem göttlichen Leben sich näherndes Gefühl.

Neben der gläubigen Hingabe an ein anderes persönliches, aber im Grunde der individuellen Natur verschieden geschlechtiges Wesen, hat der persönliche Glaube aber auch noch ein zweites Bedürfniß, das durch die Idealisirung des ersten Verhältnisses schon angedeutet ist, nehmlich das Bedürfniß, sich das Göttliche als ein persönlich Liebendes nahe zu denken. Diese göttliche Liebesnähe und Liebesgegenwart spricht sich zunächst in dem gläubigen Vertrauen auf die historische Offenbarung der höchsten Gottesliebe im Erlöser aus, und findet hier den süßesten Liebesgenuß einer ewig unaussprechlichen Tiefe der göttlichen, alle menschliche Liebesgewalt weit überstrahlenden und alle andere Liebe aus ihrer Tiefe hervorgießenden Liebesquelle. Diese Liebe wird aber zunächst nur durch den Glauben ergriffen. Durch ihn versenkt sich das Gemüth in jene Liebesbetrachtungen, die das Höchste mit einem Worte, mit einem Blicke auszusprechen verlangt und es doch nicht vermag. Daher wird diese glaubensvolle Liebe wieder von ihrer Objektivität weggewendet, um in sich die Entdeckung des tiefsten Zusammenhanges der göttlichen Liebe mit dem menschlichen Geiste zu erforschen, und den überfließenden Reichthum göttlicher Liebe aus der schon unendlichen menschlichen Liebeskraft, die dennoch hinter jener göttlichen Liebe wieder so unendlich weit zurücksteht, zu erkennen. Das menschliche Gemüth würde zu einförmig und einfältig in jener Liebesgluth, wenn es nicht den Reichthum des Endlichen erschauen, und darüber dann erst den Reichthum des Unendlichen ahnen lernte. Das bloße Schauen ins Unendliche löst sich in einen einzigen Ruf des Staunens auf; aber es gelingt dem Menschen nicht, diese Sonne an sich zu sehen. Wessen Auge nicht ans Licht gewöhnt ist, der wird durch das Schauen in die Sonne blind. Auch ist die Sonne nicht, daß wir in sie schauen, sondern daß wir durch sie alles Andere sehen.

Es mußte aber von selbst ein Abfall von jener Unmittelbarkeit ins Leben eintreten. Die zuletzt eintönig werdende Leyer des

bloßen Glaubens mußte ein neues Lied beginnen in dem Blick auf die im Hintergrund aller menschlichen Begeisterung schwebende Ohnmacht, im Hinblick auf die alles Schauen ins Unendliche begränzende Endlichkeit des Menschen. Sehnsüchtig nach dem Unendlichen stürzte sich der Mensch sofort ins Endliche, um hier die Farben des ursprünglich einfachen Lichtes, und in den Farben das Zeugniß vom Lichte, ja selbst in der Finsterniß noch Bekräftigung des Glaubens an das Licht zu finden. So entstand eine neue vielfarbige lyrische Poesie, die vom reinsten Weiß bis zum tiefsten Dunkel des farblosen Schwarz alle Töne und Schattirungen in sich schloß. Es war die Poesie der Hoffnung, der Sehnsucht, des Zweifels und der Klage. Die Zweiheit und Entzweiung der Zeit war im Momente der Empfindung eins. Die Gegensätze des menschlichen Glaubens an Gott und Menschen waren in dieser Entzweiung zu Einem Schmerzensruf zusammengefügt.

Die frühere Lyrik hatte, wie sie im Glauben zwei Objekte ergriff, so auch in der äußern Begründung eine doppelte Wurzel. Der romanische Sprachenstamm hatte seine eigene Form nothwendig aus dem Grund seiner formalen und sprachlichen Bildung getrieben, und eben so der germanische Stamm. Diese beiden historischen Wurzeln der formalen Entwicklung der christlichen Lyrik haben sich mit der gemeinschaftlichen idealen Quelle des Inhalts derselben geeinigt zu einem gemeinschaftlichen Stamme, der aber in seiner äußern und innern Einheit dennoch jene Gegensätze in vermittelter Gliederung in sich trägt, in der zweiten Epoche der lyrischen Poesie im Christenthum. Die historischen Faktoren dieser drei Seiten der bisher zur vollständigen Ausbildung gelangten Formen der christlichen Lyrik stellen sich dar als romanische Lyrik im Gebiete der romanischen Sprachen, in Italien und Spanien sich ausbildend; als altgermanische Lyrik die von der Provence durch die alten Troubadours ausgehend in den altdeutschen Minne- und den darauf folgenden Meistersängern sich ausgebildet hat. Die zweite Epoche der christlichen Lyrik hat, nachdem sie durch mannigfache Nachahmungen

der alten griechischen Poesie sich vorbereitet hatte, endlich in Göthe den klarsten Ausdruck ihrer selbst gefunden, von dem aus sie in manchen Zweigen die Gliederung ihrer einzelnen Verhältnisse ausgeführt, die jedoch alle oder wenigstens allermeistens schon in Göthe ihre erste Gestaltung und Begründung erhalten hatten. Die dritte Epoche der christlichen Lyrik hat mit der neuromantischen Poesie ihre ersten Versuche an den Tag brechen lassen, ohne jedoch in derselben zu einer gediegenen Form oder zu der wirklich erschöpfenden Tiefe des Inhalts zu gelangen. Die erste Epoche der christlichen Lyrik hat in ihrem sprachlichen Gegensatz auch wieder den Gegensatz der Entwicklung ihres Inhalts in sich aufgenommen, und dadurch die Gesetze des bestehenden Fortschrittes auch in weiterer Entfaltung ausgebildet.

§. 83. Die romanisch-christliche Lyrik.

Die romanische Lyrik hat ihren Inhalt aus dem einfachen objektiven Glauben genommen. Die erste christliche Lyrik war der Hymnus, der die unmittelbare Verehrung der geoffenbarten Liebe in Lobpreisung Gottes, der einzelnen Heiligen und des Mittelpunktes aller Heiligenverehrung, des Glanzpunktes einer gläubigen Liebeshuldigung der Lobpreisung Mariens seinen Inhalt fand. Von der objektiven Glaubenskraft einerseits getragen, und die subjektive und persönliche Empfindung nur schwach in sich aufnehmend, hatte die christliche Hymnenpoesie auch noch sprachlicher Weise einer objektiv schon gebildeten, der griechischen und römischen Form sich angeschlossen. Allein das Gesetz der antiken Lyrik wollte sich nicht fügen zu dem neuen Inhalt. Darum mußte es gebrochen, das Metrum wenigstens theilweise verwandelt werden, und an die Stelle des Strophenbaues der Tonparallelismus treten, der sich im Reim aussprach. So entstand für die alte Hymnenpoesie in der antik römischen Sprache ein neues Gesetz, das erst später in der deutschen Poesie zur vollständigen Gewalt seiner innern Bedeutung gelangen konnte, hier aber aus einer innern Nothwendigkeit in eine Sprache sich eingetragen hatte, der es nicht im einfachen Ursprung angehörte.

Mit diesem neuen Gesetz war das alte Metrum von selbst aufgehoben. Die Länge und Kürze der Sylben bemaß sich nach dem Tone und nicht mehr nach der Zusammensetzung. Allein die römische Sprache kannte keinen Ton in der Bedeutung der Abstammung. Zwischen dem altrömischen Metrum und der deutschen Betonung und Reimstellung schwebend, erhielt die neue Umgestaltung das Gesetz einer bloßen Indifferenz. Die Sylben wurden gezählt, aber nicht gemessen. Dadurch war das alte Gesetz der Sylbe nicht ganz vernichtet, aber auch nicht ganz geltend. Die Präponderanz auch der tonlosen Sylbe hatte immer noch eine gewisse Geltung durch die Zahl. Dieses Gesetz mit dem Sylbenreim verbunden, der von dem deutschen Wortreime sich durch die Aeußerlichkeit seiner Bedeutung unterscheidet, weil er nicht auf die Wurzel des Wortes, sondern blos auf den Klang der Buchstaben sich gründet, und daher auch nicht mit der Arsis oder Thesis des Verses zusammenfällt, wurde in den auf die römische Sprache sich gründenden neueuropäisch romanischen Sprachen Grundgesetz der poetischen Form.

Aus diesem Gesetz erbaute sich dann die Bestimmung der lyrischen Form, sobald diese durch ihren vollen Inhalt hindurchgegangen war. Die erste gewissermaßen noch unpoetische Gestaltung der christlichen Lyrik, in der die Form noch eine unbestimmte, der Inhalt ein noch wenig mit der Empfindung vermittelter war, findet sich in den lateinischen Hymnen und Kirchenliedern. Mit diesem objektiv gläubigen Grunde der lyrischen Empfindung mußte sich auch ein subjektiv menschlicher Grund des Gefühls verbinden, wenn die lyrische Form sich zu einer in sich einheitlichen Gestaltung, die nur aus der vermittelten Harmonie von Gegensätzen hervorbrechen kann, sich ausbilden sollte. Mit der Objektivität des Glaubensgrundes verband sich das historische Leben des Christenthums in seiner lebendigen Wirkung der ritterlichen That, des Helden- und Martyrthums. Der christliche Martyr war ein menschlicher Held, und der Glaube, der seiner gedachte, konnte einer begeisternden Erinnerung sich nicht entschlagen. Diesem Heldenleben fehlte aber noch die menschliche Nähe, das natür-

liche Gefühl. Es war der Augenblick des Martyrthums, in dem etwas Unbegreifliches, Auszeichnendes, den Einzelnen zum Gegenstand einer allgemeinen Verehrung Erhebendes lag. Allein eine subjektiv menschliche Mit-Empfindung war nicht dabei. Dagegen trat der Held, der zugleich das Christenthum mit gläubigem Sinne schützte, aber dabei als natürlich liebender, fühlender Mensch allen Menschen sich gleichstellte, dem natürlichen Gefühle durch diese ritterliche Liebe nahe. So wurde die epische That lyrische Empfindung. In der Lösung der einzelnen That vom allgemein historischen Interesse, und in der Verbindung derselben mit einem subjektiv menschlichen Gefühle entstand die lyrische Ergießung der Romanze. Die Romanze ist nicht episch ihrer Form nach, und auch nicht ihrem Inhalt nach. Der Inhalt der Romanze ist nicht die That als solche, sondern das Liebesverhältniß, die in ihr nachklingende Saite der Empfindung. So entstanden ganze Romanzenkränze, die alle den gleichen Helden, an welchem die allgemeine Erinnerung auch die subjektiven Gefühlsergießungen anknüpfte, die dadurch immer noch ihren lyrischen Charakter nicht einbüßten. Die spanischen Romanzen von Cid geben dafür Zeugniß.

Mit diesem Anklingen des objektiven Lebens- und Glaubensgrundes an den persönlichen Liebesgrund entstand die erste lyrische Form der Romanzenpoesie. An sie schloß sich dann von selbst die höhere Liebespoesie des christlichen Glaubensinhaltes an. Die Liebe erschien als Grund des Glaubens. Der Erlöser als der menschliche Gott und als der göttlichste Mensch ließ seine Stimme im Innern vernehmen. Das hohe Lied trieb seine Sprossen in allen sinnigen christlich poetischen Gemüthern. Allein hier war die seelische Schwärmerei der Mystik in ein Gebiet gränzenloser, aber meistens auch gestaltloser Subjektivität gerathen. Nur wo dieser Liebeston einer rein persönlichen Glaubenstiefe von einer gewissen Objektivität sich leiten ließ, entstanden einzelne formal bestimmte und schöne Gestalten. Meistens aber klangen diese Töne ins Unbestimmte und Formlose hinaus; und entfernten sich dadurch von der poetischen Haltung, die nicht ohne Gestalt seyn mag.

In diesem lyrischen Ergießen der christlichen Mystik war das

orientalische Seelenleben aufgetaucht, während in der Romanze die pindarische griechische Wirklichkeit, freilich in ganz veränderter Gestalt das Uebergewicht erhielt.

Diese beiden seelisch-gläubigen, und plastisch-epischen Richtungen der christlichen Lyrik verbanden sich dann zu einer einzigen Liebesklage, in der geistiges und seelisches Leben mit leiblicher Schöne und formaler Gestaltung zu einer unzertrennlichen Harmonie verwuchs in den lyrischen Gedichten Petrarkas. Die Einheit der vorausgehenden Gegensätze erzeugte bei ihm auch die äußerlich vollendete Form.

Die Trilogie des epischen Versmaßes in den Terzinen Dantes ausgesprochen und weiter ausgebildet in der epischen Strophe Tassos und Ariostos, concentrirte sich zu der vollendeten Form des Sonetts, das in seiner Gedrungenheit und Mannigfaltigkeit des Reims als die eigenste Form für die in momentanen Vergleichungen und Ergießungen der schwärmerischen Liebe sich ausgießende lyrische Empfindung am geeignetsten erscheinen mußte. Mit dieser in sich geschlossenen Form des Sonetts verband sich, formal dem längern Romanzenton entsprechend, die Canzone. Zwischen beiden wuchs dann die Ballade mit einer Reihe von andern zierlichen kleinern Formen.

§. 84. Die altgermanisch-christliche Lyrik.

Mit Petrarka war die Reihe dieser romanisch-christlichen Lyrik geschlossen. Der Gang dieser lyrischen Poesie war von der gläubigen Gesinnung ausgegangen und bis zur Einheit mit der seelisch-sinnlichen Empfindung fortgeschritten. In entgegengesetzter Weise hat der germanische Stamm mit der Romanzenpoesie Spaniens in der Provence zusammenhängend in den provencalischen Sängern die leiblich sinnige, vom seelischen Sehnen getragene Liebesschwärmerei des geschlechtlichen Gegensatzes zum Ausgangspunkt genommen, und einen wundersamen Minnedienst gestaltet, der in der seelischen Innerlichkeit eines verborgenen Dranges der subjektiv natürlichen Ungleichheit menschlicher Individualität, die Lösung jenes Sehnens, in jenem der

persönlichen Treue und Liebe geweihten, die erste Bildung der Menschen aus einem rohen Begehrungsleben heraus unternehmenden Dienste der Frauen gesucht. Merkwürdig sind die Aeußerungen von wirklich seelischer Gewalt, die auch den Leib reinigte und bewältigte, wie wir bei den Dichtern jener Zeit sie als unbestreitbare Wahrheit ausgesprochen finden, während wir kaum mehr die entfernteste Ahnung von der Wirklichkeit solcher Empfindung aus dem jetzigen Leben entnehmen können.

Wie die Gesänge jener ersten Zeit der Troubadours nicht immer rein und züchtig genug waren, um das innen zu Grund liegende seelische Leben in ungetrübter Schöne erscheinen zu lassen, so waren sie auch zu wenig in der Form gebildet, als daß sie zum vollkommen geeigneten Ausdruck des Gefühls hätten werden können, aus dem sie hervorgewachsen waren. Diese Form wurde dem Minnedienst erst in der Poesie der altdeutschen Minnesinger. Die lyrische Reimstrophe bildete sich aus. Die Gegensätze des äußern und innern Lebens der Natur- und Liebesempfindung, wie der Erhebung der irdischen Minne zur göttlichen traten in den Gesang ein. Von der äußern Sinnlichkeit der Wächterlieder, die von der leiblichen Vereinigung der Geschlechter ausgehend, doch Treue und Aufopferung als den eigentlichen Grund des Sinne-Minnedienstes geltend machen wollten, ging die Poesie durch die Schilderung des Schmerzes, den die Seele in ihrem Alleinseyn, in ihrem unerwiederten Drange, der durch die Natur oder durch die Schönheit geweckt wird, oder des Triumphes über die Treue und Schönheit, zu der Lobpreisung der höchsten Liebe über, die in der weiblichen Würde Mariens den himmlischen Einigungspunkt dieser dunkeln Gefühle fand.

So schritt diese Poesie in ihrer formellen Ausbildung auch durch die verschiedenen Stufen des Inhalts, den auch die romanische Poesie durchlaufen hatte, hindurch, von der Sinnlichkeit zum seelischen Grunde und aus diesem zur rein geistigen Liebenswürdigkeit, jedoch immer mit der überwiegenden seelischen Sehnsucht, die im geistigen nicht unmittelbar an Gott, und im leiblichen nicht an die reine Sinnlichkeit sich wenden mochte, son-

dern von diesem innern Drange in seiner Grenze festgehalten wurde. An diese innere Vollendung des germanischen Liebes- oder Minnegesanges schließt sich dann in blos formeller Erweiterung der Meistergesang an, der im wesentlichen zunächst den Gegenstand nicht änderte, sondern blos das formale Gesetz des Minnegesangs kunstreich ausbildete, und dadurch eben so in die Reihe der Nachpoesie eintrat, wie die provencalische Poesie der noch nicht formell ausgebildeten Vorzeit der eigentlichen Kunstpoesie angehört. In diesen formalen Nachklängen des eigentlich germanischen Minnegesangs ist das bloße Bestreben nach formalen Bildungen darum auch bald zur bloßen didaktischen Poesie herabgesunken. Der eigentliche Grund der Empfindung in seiner innern Tiefe und Wahrheit war verloren gegangen, und man gab sich dem bloßen Wohlgefallen an der äußern Form hin. Mit diesem Sinken des ersten seelisch-geistigen Inhaltes verfiel die altgermanische Lyrik, nachdem sie die Formen der allgemein menschlichen Entwicklung von leiblich-seelisch-geistiger und zugleich die der formalen Ausbildung der Kunst, in Vor-, Nach- und Kunstpoesie in sich aufgenommen, und dadurch ein in sich vollständig geschlossenes Ganzes erzeugt hatte.

§. 85. Die neuere lyrische Poesie.

Die zweite Epoche der lyrischen Poesie, die durch Göthe begonnen, gründet sich auf die doppelte Voraussetzung der romanischen und germanischen Lyrik, ist aber zugleich wieder so innig mit der persönlichen Beziehung der historischen Bildner dieser Form verbunden, daß ihr allgemeines Bildungsgesetz der persönlich historischen Entwicklung überantwortet werden kann. Das waltende Gesetz bleibt aber auch in dieser kaum erst geschlossenen Entwicklung der lyrischen Poesie sich gleich. Die seelische Macht der ältern Lyrik tritt hier zurück, um dem Dualismus von Geist und Leib in seiner weitesten Entfernung und unmittelbarsten Berührung Raum zu geben. Es ist der Grund dieser Poesie in der wunderbaren Berührung der Aeußerlichkeit mit der tiefsten geistigen Innerlichkeit gelegt. Das Leben begehrt einen innern Zusammen-

hang. Die Seele gab einen solchen, jedoch nur im unbewußten Sehnen und Träumen. Jetzt will der Geist ihn unmittelbar erzwingen. Zwar vermag er das nicht; aber er lernt doch seine Macht, das Gesetz der unsterblichen Freiheit in alle Aeußerlichkeit, und das Gesetz des endlichen Todes in alle geistigen Schwingungen einzutragen, kennen, und gewinnt dadurch das Streben nach einer innersten Einheit, das ihm eben aus der Zerrissenheit dieses Gegensatzes, der im Einen immer zugleich das Andere schaut, entgegenkommt.

Es verbinden sich daher in dem Realismus Göthes innerlich und äußerlich zwei Gegensätze, die in der nachfolgenden Reihe der jüngern Lyriker sich in einzelne Blätter der Einen Blume der neuern Lyrik aus einander gefaltet. Der Idealismus des Geistlebens und der Materialismus des Zeitlebens begegnen sich in der Form und in dem Inhalt der neuern Lyrik. Nach einer Seite hin strebt eine Richtung dieser Poesie einer formalen Vollendung entgegen, der nicht selten die Tiefe des Inhalts zum Opfer gebracht wird. Da jedoch das Wort selbst nicht den Sinn sich rauben läßt, so ist hier die Tiefe jenes Inhalts nur geändert, aber nicht verloren, wo nehmlich der Dichter überhaupt poetisches Genie besitzt, und nur durch sein sonderheitliches Streben den allgemeinen Grund modifizirt. Die andere Richtung geht einer realen Richtung und Wahrheit der Empfindung entgegen, die auf der einen Seite dem Materialismus und der Sinnlichkeit oder wenigstens dem absoluten Naturalismus entgegenstrebt, auf der andern Seite bis zur geistigen Verzweiflung den Dualismus jenes Grundes zu steigern bemüht ist. Diese beide Richtungen verzweigen sich dann in manchen Uebergängen in einander.

Durch alle aber schimmert das Bestreben hindurch, den tiefsten Kampf des Lebens in Wort und Empfindung auszusprechen, und keine andere Wahrheit anzuerkennen, als eine im innersten Drange der Subjektivität ergriffene. Das Leiden der Menschheit sollte die Brust des Einzelnen durchdringen, und aus ihm hervortönend, die Seele Aller erfüllen. Indem der Lyriker alle Kraft

der Empfindung in den Augenblick zusammenhäuft, und die äußersten Enden des Lebens mit einander zu verbinden sucht, spricht er dadurch alle Höhe und Tiefe des Gefühls in seiner natürlichen Wahrheit mit einmal aus, und hat dadurch sich zum Centrum aller der im einzelnen alle ergreifenden, im Centrum der Empfindung aber von der Poesie ergriffenen äußersten Gegensätze gemacht. Daß diese Poesie der Zerrissenheit des natürlichen und geistigen Lebens noch eine andere Poesie der Einheit nach sich haben kann, ist durch alle Gesetze historischer Entwicklung zu beweisen. Diese dritte Epoche ist aber noch im Schooße der Zukunft, und es können keine historischen, sondern nur spekulative Anzeigen von ihr gegeben werden. Diese aber erhellen um so klarer, je mehr die einzelnen Gegensätze der zweiten Epoche in ihrem Verhältnisse zu einander bestimmt sind.

3. Drama im Christenthum.

§. 86. Allgemeine Gesetze der Entwicklung des Dramas im Christenthum.

Wie in das Epos und in die Lyrik, muß auch in die dramatische Poesie durch das christliche Prinzip der Freiheit und Persönlichkeit eine neue Bildung eintreten. Die dramatische Poesie, welche den Akt der Freiheit des Subjekts zum Inhalt ihrer ganzen Darstellung hat, war in der griechischen Poesie durch den Gegensatz des subjektiven Strebens in seiner freien Willensäußerung und Kraftanstrengung mit dem unbegreiflichen blind waltenden Fatum, zu einem wirklichen Ausdruck der freien Thätigkeit in der Darstellung dieses Gegensatzes gekommen. Dieses blinde Schicksal konnte in der christlichen Lebensauffassung nicht weiter bestehen, sondern mußte durch die Darstellung der vollkommen freien Macht der Persönlichkeit, die dem äußern Leben gegenüber zwar bedingt und beschränkt, innerlich aber unbedingt waltet und strebt, erhellt werden. Wollte nun die christliche Bildung das Drama zu seinem Eigenthum machen, so mußte sie die alte antike Form ergreifen und in ihrer innern Entgegensetzung zerstören, um darauf das neue Gesetz eines im Grunde des freien Geistes mit der höhern Freiheit der Providenz zusammenhängenden wunderbaren

Waltens des Geistes zu offenbaren. Das christliche Drama mußte in der allmäligen Losringung von jenem äußern Gesetze des griechischen Dramas zur vollen Freiheit und zur Darstellung des innersten Zusammenhangs des menschlichen Wollens mit dem Willen der göttlichen Providenz in der äußern That sich erheben. Der Uebergang zu dieser Befreiung der Subjektivität von der vernichtenden Schicksalsidee des griechischen Bewußtseyns lag in dem indischen Drama bereits vorgebildet. Im indischen Drama trat an die Stelle des Gegensatzes von Subjektivität und Fatum die natürliche Einheit beider in der seelischen Neigung, welche die Individualität und Persönlichkeit des Menschen in der Allgemeinheit der natürlichen Empfindung aufhob; so daß das Schicksal dem Menschen nicht als streitende, sondern als in ihm selbst waltende Macht erschien, mit deren Bewegung er nicht in einem, die Subjektivität rettenden Kampf, sondern in einer die Subjektivität aus ihrer zufälligen Verirrung herausziehenden und sie in sich verschlingenden Nothwendigkeit der Vorherbestimmung zusammentraf. So waren Wille und Schicksal in der Empfindung eins. Das Drama entstand nur durch zufällige Aufhebung oder Hemmung des, das Schicksal des Menschen bestimmenden Aktes. Mit dieser Aufhebung der Freiheit in dem natürlichen Gesetze war nun der christlichen Bildung freilich nicht gedient. Allein die Hineinlegung des Gegensatzes in die menschliche Natur selbst, war durch die Aufhebung desselben nach außen hin in seiner Indifferenz ein anderer möglicher Fall, die Nothwendigkeit des Schicksalszwangs aus der Handlung zu verbannen, und diesen mußte das christliche Drama setzen.

§. 87. Die erste Epoche der dramatischen Poesie im Christenthum.

Indem die Gegensätze des indischen und griechischen Dramas sich vereinigten, entstand die erste Gestalt des christlichen Dramas. Die romanische Poesie, welche sich aller antiken Formen zu bemächtigen und sie mit einem neuen Inhalt zu durchdringen suchte, nahm das griechische Drama mit jener in dem Orient hervorgetretenen Nebenbestimmung in sich auf. Der Gegensatz trat nicht mehr als ein äußerer, sondern als ein innerer hervor.

Dieser innere Gegensatz, der in der Handlung zur Offenbarung seiner gegenwirkenden Kraft gelangen sollte, durfte aber von der romanischen Poesie nicht mehr als ein blos seelischer betrachtet werden, sondern mußte nothwendig als ein geistiger erscheinen. Der geistige Gegensatz, der an die Stelle der Entgegensetzung subjektiver Thatkraft und objektiver Schicksalsnöthigung trat, trug sich als Gegensatz des geistigen Strebens in die Handlung ein. Dieser Gegensatz lag in der Art der romanischen Bildung, die Natur und Glaube nur äußerlich mit einander verband, keineswegs aber innerlich mit einander ausglich.

In dieser natürlichen Freiheit des Menschen und seines geistigen Strebens mit einer durch den Glauben, der gleichfalls frei erschien, anerkannten Autorität, bildete sich das Grundgesetz der Umgestaltung des griechischen Dramas durch die romanische Poesie. Zwei geistige Triebfedern, durch äußere Verhältnisse in Spannung gesetzt, begegnen sich in Einem Individuum und reißen dieses zu Handlungen hin, in denen es dem innern Widerspruche der Zeitlichkeit zum Opfer fällt; so daß in dieser Niederlage des Einzelnen zwischen zwei entgegengesetzten Gefühlen der Triumph der höhern Autorität, die alle Persönlichkeit zum Gehorsam auffodert, und in diesem Gehorsam ihm die künftige Befreiung verheißt, sichtbar wird. Liebe und Ehre, oder Liebe und Pflicht begegnen sich in einem Einzigen, so daß sie durch äußere Verhältnisse in einen unausweichlichen Widerspruch gesetzt erscheinen. Diese Unabweislichkeit der äußern Umstände ist an die Stelle des alten Schicksals getreten. Diese Umstände aber lassen dem Individuum immer noch die Wahl, der Liebe oder der Ehre zu gehorchen, und setzen eben die Rettung der Freiheit in die Kraftanstrengung, welche die Ueberwindung des natürlichen Gefühls durch den Gehorsam gegen die Pflicht kostet, wodurch, wenn auch der Einzelne darüber sein zeitlich scheinbares Glück zum Opfer bringt, doch das Prinzip der unsterblichen, zu jedem Opfer fähigen Freiheit gerettet wird. Mit diesem Gegensatz der Gefühle ist aber zugleich ein innerer Widerspruch zwischen Natur und Glauben, zwischen menschlicher Glückseligkeit und göttlichem

Gebote gesetzt, der in dem blos gläubigen Aufblick auf die verheißene Befreiung zwar eine unmittelbare und objektive, aber keine mittelbare und subjektive Lösung gefunden hat. Es bleibt durch das Mitgefühl mit dem opfernden Helden des Dramas der Bodensatz einer gewissen Unzufriedenheit mit der Vorsehung zurück, die den Menschen durch solch äußere Verkettungen von Umständen zu solchen Opfern zwingt, in denen er das an sich nicht Sündhafte, sondern scheinbar Edle und an sich Gewisse für ein Ungewisses und Zukünftiges, dessen Besitz doch nicht sichtbar zur Erscheinung gebracht werden kann, hingeben muß. Diese höhere Einheit war in jener Entgegensetzung noch keineswegs gegeben. Vielmehr klang der alte Schicksalsgrundton innerlich noch überall hindurch.

Dieses Vorherrschen des alten Tragödiengesetzes verlieh auch der äußern Form des romanischen Dramas eine beschränkte nothwendige Zurückführung auf die äußern aristotelischen Einheiten der dramatischen Komposition. Allein eine solche Festhaltung der griechischen Form konnte sich doch wieder nicht auch auf die äußere Einführung der Schicksalsidee durch den Chor beschränken, weil dieser vielmehr durch die Verhältnisse ersetzt, also durch für sich handelnde Personen dargestellt werden mußte. Eine Einführung der alten Trilogie von zwei redenden Personen und dem bleibenden Chor mußte sich als formale Unmöglichkeit erweisen.

§. 88. Zweite Epoche der dramatischen Poesie im Christenthum.

Mit der ersten Lösung des innern und äußern Gesetzes der griechischen Schicksalstragödie in der romanischen Dramenpoesie verband sich in weiterer Befreiung das englische Drama in Shakespeare, dem Gründer der zweiten Epoche der christlichen Poesie. Was das romanische Drama noch als Kampf zweier Gefühle in Einer Person darstellte, trug er sofort in das volle Spiel der Subjektivität ein, indem er den Gegensatz der Kräfte aus dem Individuum heraus- und in die zu jeder freien Handlung mitwirkenden Personen eintrug. Die menschliche Thatkraft begegnet handelnd andern Kräften, und erprobt an ihnen

ihre Freiheit. Diese Andersheit offenbart sich an der gleichen Voraussetzung; und in dieser Gleichheit der Voraussetzung und der Verschiedenheit der handelnden Kräfte liegt die große Kunst Shakespeares. Jener Gegensatz des innern Kampfes mittels äußerer Umstände hat sich in eine vollkommen freie Gegenwirkung der Kräfte umgewandelt. Das gleiche Verhältniß, von verschiedenen Kräften angefaßt, gibt ganz verschiedene Folgen. Damit ist der freieste Ausdruck der persönlichen Thatkraft offenbar. In dieser Gegensetzung bei scheinbarer Uebereinstimmung besitzt Shakespeare eine unerreichbare Größe. Wie Licht und Schatten, die derselben Handlung zur Erscheinung dienen, stehen Heinrich und Falstaff neben einander. Welche Aehnlichkeit und welche Verschiedenheit in beiden! Wie schön charakterisiren sich die beiden unächten Söhne der Herrschaft im König Johann, der Bastard und der König selbst, neben einander! Wie schön tritt dieser Gegensatz im König Lear und im Hamlet, beim erstern durch den Gegensatz der Handlungsweise der drei Töchter, beim letztern durch die beiden Söhne hervor, die beiderseits der Auffoderung zur Rache auf eine so ganz verschiedene Weise Gehör geben. Es ließe sich eine unabsehbare Reihe von solchen mit Meisterschaft durchgeführten Gegensätzen anführen, die selbst bis ins feinste Detail hinab sich gleich bleibt, und nicht blos das Bedientenvolk neben den Helden stellt, sondern in diesen wieder den Widerspruch des Urtheils vor und nach einem dazwischentretenden Umstande, wie dieß im Coriolan so humoristisch geschieht, so charakteristisch hervorhebt.

§. 89. Dritte Epoche der christlich-dramatischen Poesie.

Der Gegensatz, den Shakespeare eingeführt, erzeugt eine weitere wesentliche Seite der neuern Poesie, den Humor, aus ihrer formalen Zusammenstellung von selbst. Der wahrhaft freie und große Charakter weiß, daß er selbstkräftig in den Umständen nur das Mittel besitzt, um seine Freiheit an ihnen zu offenbaren. Daher achtet er ihrer nur in sofern, als er sie braucht, und wahrt seine Freiheit gegen die Uebermacht der Umstände durch ein Zu-

rückziehen ins Innere, das alle Aeußerlichkeit im Nothfall auch wegwerfen kann. In diesem Nebeneinanderstellen parodirt das innere Leben das Aeußere. Alle Gefühlsempfindelei geht in der Kraft des persönlichen selbstständigen Strebens verloren. Mit unnachahmlicher Kunst spottet der Mittsommernachtstraum der als unwiderstehlich gerühmten Gewalt der Liebe. Mit diesem Humor ist aber auch die Klage erwacht, die aus dem der Freiheit unwürdigen Zustand der Aeußerlichkeit hinausstrebt, und in diesem Streben durch die Aeußerlichkeit gehemmt wird. Der freie Geist möchte fliegen und kann es nicht; er möchte der Freiheit ganz genießen, und soll sie erst erwerben. Daher trotzt er sofort mit dem Leben und ist in ewiger Versuchung, sich dem Satan hinzugeben, um mittels der Macht, die er sich wünscht, die Freiheit zu erproben, weil er fühlt, daß die Macht von der ursprünglichen Freiheit gar nicht zu trennen ist.

Aus dem blos natürlichen Freiheitsbewußtseyn des Shakespearischen Dramas, in dem der Mensch in einzelner That, aber nicht im Ganzen der Freiheit gewiß werden mochte, geht ein erneutes Bestreben hervor, auch die mit der Macht bekleidete, übernatürliche Freiheit mit der natürlichen in Einklang zu bringen. Dieser Einklang wirft sich nothwendig auf den ganzen Menschen. Die Gegensätze, die im äußern Leben sich darbieten, erscheinen als eben so viele Lockungen, ihn aus dem innern Leben der Freiheit heraus und in die Einseitigkeit des Selbstvergessens seiner vollen Freiheit hineinzuziehen. Die Aeußerlichkeit erscheint als das Spiegelbild der Innerlichkeit. Der Mensch sucht außer sich, was er in sich finden soll. Diese Einheit des ganzen Menschen mit dem Prinzip der Freiheit führt zu einer dreifachen Entwicklung, in welcher diese dritte Epoche des christlichen Dramas sich wieder auflöst.

Die erste Stufe dieser Eintragung der Aeußerlichkeit aller Handlungen in die Beziehung zu dem ganzen Menschen, so daß der Mensch zuerst über sein letztes Ziel sich klar seyn will, ehe er des Einzelnen sich freuen mag, führt zuerst zu der Ohnmacht des Menschen, dieses aus sich zu vermögen. Er fühlt, daß er im Ganzen etwas wollen muß; daß er für sich unsterblich ist; sich

selbst Zweck seyn kann. Aber es fehlt ihm die Höhe des Glaubensbewußtseyns in der Liebe und mit ihm die Macht, diesen Willen durchzuführen. Daher wird er entweder einer dämonischen Gewalt sich hingeben, oder in klagender Unzufriedenheit gegen die Zeit ankämpfen, um ihr doch zu unterliegen, oder in stolzer Gelassenheit und Selbstgenügsamkeit sich in sich selbst fassen, und nur sich selbst zu bewahren suchen, unbekümmert um die Kläglichkeit des äußern Treibens. In diesem Zerwürfniß des Menschen mit der Welt begegnet uns das Drama in Göthe; der auch hier wieder die Tiefe der Zeit verstanden, und ihre Sehnsucht in den tiefsten Tönen sich aussprechen ließ.

Mit diesem Zerwürfniß, das im Faust fast metaphysisch symbolisch in dämonischer Verstrickung, im Götz von Berlichingen in historischer Klage und vergeblichem Kampfe gegen eine geänderte Zeit erscheint, und im Tasso und der Iphigenie die stolze Selbstgenügsamkeit zeigt, ist die Macht der innersten subjektiven Freiheitsbegründung in ihrem Gegensatze ausgesprochen. Die subjektive Macht kann sich nicht an sich helfen. Wie sie nun die Fäden der Geschichte ergreift, und sie eigenmächtig lenken will, geht sie darüber zu Grunde. Die höhere Freiheit liegt in einer übergeschichtlichen Kraft. So deuten uns Schillers vorzüglichere Dramen die Macht der Freiheit im Subjekte. Damit ist aber noch immer nicht die vollkommene Lösung der Einheit der subjektiven Freiheit mit der in die Welt einwirkenden göttlichen und providentiellen Freiheit gegeben.

Der Mensch muß in der Geschichte der Welt seine eigene Geschichte und in dem Berufe der Zeit die Höhe des subjektiven Berufes erkennen lernen; er muß die tiefe Einheit der Offenbarung und des Glaubens mit der Natur und Geschichte begreifen, um siegend oder unterliegend, triumphirend oder im Tode verblutend die Freude des innern Freiheitsbewußtseyns durch das Bewußtseyn der Verwirklichung der höhern Liebe in seinem Willen, die als Liebe frei ist, und selbst durch den Tod nur der Liebe und in ihr der Freiheit sich nur um so inniger bewußt wird, zu offenbaren. Mit einer solchen Gewißheit des innern Liebesgrundes

eröffnet sich ein neues Leben im Menschen selbst. Er weiß und fühlt, daß er der Macht der Aeußerlichkeit nicht bedarf, um seiner unsterblichen Freiheit in der Liebe sich bewußt zu werden. Der höhere übernatürliche Zweck der Geschichte offenbart sich dem Geiste in dem natürlichen Gang der Begebenheit. Diese Offenbarung ist eine objektive und äußerliche, und zugleich eine innerliche und subjektive. Für diese mag er leben und sterben, ohne durch das Eine oder das Andere mehr oder weniger zu erwerben, als eben diese innere Harmonie. Der geistige Mensch, dem die Macht dargeboten wird, wird dieser Macht als einer äußerlichen sich begeben, indem er sie für die innere Gewißheit hingibt. Alle Reiche der Welt bieten sich dar, aber er nimmt sie nur, um sie dem Ewigen zum Opfer zu bringen. Mit diesem Opfer des Geistes ist der letzte Schritt zum Wunder gethan. Dem also das Reich hingebenden Menschen, der überwinden und besitzen kann, aber diese Macht nur in soferne besitzen will, als er damit die Ehre und den Zweck des allgemeinen Wohles und der göttlichen Vorsehung erfüllt, auf jede andere Ausübung seiner Macht aber verzichtet, ist die Freiheit wahrhaft und von allem Widerspruch frei erschienen. Leben und Liebe sind eins in ihm. Die Natur, das Leben mag ihm gehorchen oder nicht; er findet doch die Macht; die Engel kommen und dienen ihm. Solche eine Unterwerfung kennt Wallenstein, der Held des Schillerschen Dramas nicht, und darum verliert er sich selbst, und gewinnt doch nichts Anderes dabei.

Diese tiefste Seite des Dramas, in der der Mensch in der letzten Entsagung der Freiheit die höchste Freiheit gewinnt, hat die neuere Poesie noch nicht berührt, und konnte sie nicht finden, weil ihr die tiefe Erkenntniß der innersten Einheit der objektiven Offenbarung mit dem subjektiven Bedürfnisse des Geistes, die Erkenntniß des innersten Geheimnisses der Erlösung in der Menschwerdung des Logos und in der Ausgießung des Geistes fehlt. Die subjektive Emanzipation der Geister mußte leider erst die eigene Ohnmacht in ihrem Abfall erproben, um die Zurückführung zur objektiven Emanzipation durch den Glauben und das Opfer der Freiheit, nicht an den irdischen Geist, sondern

an die Liebe des göttlichen Geistes zu begreifen. Wie in der lyrischen und epischen Poesie bleibt auch im Drama noch eine Periode übrig. Diese letzte Periode hängt aber auch hier von der Wiederkenntniß der Glaubenstiefe durch die subjektive Kraft ab. Worin der Mensch abgefallen, darin muß er auch wieder zurückkehren. Auch der Abfall ist für das Ganze zuträglich und zur Erkenntniß der wahren Einheit nothwendig. Ketzereien müssen seyn, sagt der Apostel. Aus dem Abfall aber soll uns Segen entspringen, wenn wir nicht in einseitiger Verschlossenheit den Grund des Abfalls mißkennen, sondern uns durch die in ihm liegende Hinweisung auf die höhere Einheit der natürlichen Geschichte mit dem göttlichen Plane zur Ergreifung des im Abfall offenbar gewordenen Grundes und zur freien Unterwerfung desselben unter den höhern Willen führen lassen, und nicht blos die Augen verschließen, damit nur uns kein Schaden erwachse. Aber der Schaden ist schon groß genug, wenn wir keinen Nutzen aus der Geschichte zu ziehen verstehen. Darum soll uns aus der Erkenntniß der falschen Freiheit die der wahren, aus der Erkenntniß des natürlichen Abfalls in Kunst und Wissenschaft vom objektiven Glauben, die in der subjektiven Freiheit und bewußten Erkenntniß gewonnene Liebe erblühen. Auch die rechte Erkenntniß der Kunstgeschichte dient zu dieser höchsten Besitzergreifung der objektiven Wahrheit durch den subjektiven Glauben und die persönliche Liebe. Die Folgenreihe der historischen Entwicklung ist deutlich genug gegeben. Wer Augen hat zu sehen, der schaue!

Dritter Theil der Poetik.

Die Einheit des Nebeneinander und Nacheinander oder der Quantität und Qualität in den historisch-wirklichen Entwicklungsformen.

Erster Theil des historischen Theils der Poetik.

Die subjektive Einheit von Quantität und Qualität der poetischen Formen in der griechischen und römischen Poesie.

Einleitung.

§. 90. Nothwendigkeit eines allgemeinen Gesetzes für die historische Entwicklung.

Es ist vielfach geläugnet worden, und wird von den Künstlern selbst am liebsten geläugnet, daß es überhaupt ein nothwendiges Gesetz für die Schöpfungen der Kunst geben könne. Die Kunst ist frei, sagen sie, und die Regel entsteht erst, wenn die Kunst ihre Produkte geschaffen hat, aus der Abstraktion. Wäre die Kunst selbst nicht, so hätten wir auch keine Regeln. Die Kunst ist sich daher selbst Gesetz. Das Genie schafft die Regel mit dem Werke. Damit wirft man alle Aesthetik im Voraus zu Boden, und vermeint, die Kunst frei zu machen von aller Regel. Aber diese ganze Demonstration beruht eben auf einem Irrthum. Die Regel, die aus dem bestimmten Kunstwerk abstrahirt wird, entsteht allerdings erst aus und nach demselben. Allein eine äußerliche Regel und ein inneres Gesetz sind nicht ein und dasselbe. Das Gesetz geht

nicht aus einzelnen Werken oder überhaupt aus Kunstwerken hervor; es ist vor jedem Werke in der nur bedingt wirken könnenden Natur selbst. Es kann allerdings nur durch die Kunstwerke zur wissenschaftlichen Erkenntniß gebracht werden. Aber es entsteht nicht aus ihnen, und besteht nicht durch sie; sondern die Werke bestehen durch sie, und haben Kunstwerth durch ihren Zusammenhang mit ihm.

Dem Scharfblick des Aristoteles ist es gelungen, durch die Vergleichung der griechischen Poesien eine allgemeine Formel für die ihm vorliegenden Formen zu finden. Diese Formel ist nun freilich ein Abstraktum, ist äußerliche Regel, und nicht Kunstgesetz. Allein erst mußte man den synthetischen Versuch, ein Gesetz zu finden, wagen, ehe die wirkliche Auffindung eines solchen gelingen konnte.

Nach ihm hat man es auf analytischem Weg, durch vorläufige Eintheilung der Natur versucht. Auch dieser Weg konnte nicht zum Ziele führen. Alle wahre Erkenntniß ist eben so sehr historisch als sie spekulativ ist. Jede Spekulation gründet sich auf vorausgehende Resultate, und ist also selbst schon historisch der Methode nach. Ebenso ist sie historisch dem Inhalte nach, indem sie eben nur für den wirklich geschichtlich gewordenen Inhalt einen subjektiven Obersatz der Erkenntniß zu finden strebt. Sie darf daher durchaus kein Faktum der Geschichte mit Wissen und Willen aus ihrem Kreise ausschließen, weil es etwa unter den aufgestellten Obersatz sich nicht fügen will. Dadurch würde sich nur die Unzulänglichkeit des Obersatzes selbst beurkunden.

Möglicherweise kann sich die Spekulation in der Anwendung ihrer Vordersätze auf die Geschichte vergreifen, darum weil etwa die einzelnen Fakta nicht bestimmt genug zu ihrer Kenntniß gekommen sind. Dadurch wird aber nicht geradezu ihre Unzureichenheit bewiesen, sondern nur ein subjektiver Irrthum, der das objektive Gesetz keineswegs an sich gefährdet. Zwar jubelt der Pedant, wenn er die Philosophie auf einem solchen Irrthum ertappt. Allein er will damit doch nur sein eigenes Verdienst anerkannt wissen, das ihm von der Spekulation, sobald er in seinen Schranken bleibt, keineswegs verkümmert werden soll. Setzen wir

den Fall: Columbus habe Amerika entdeckt durch sein gefundenes Gesetz, daß die Erde rund seyn, und die Meeres-Strecke zwischen Europa und Asien durch ein unbekanntes Land ausgefüllt, oder ein Weg von Europa nach Asien erzielt werden müsse, wenn man immer nach Westen steure; hat er vielleicht darum Amerika nicht entdeckt, weil er in der ersten Freude des neuentdeckten Landes die Insel Cuba für das Festland von Amerika gehalten hat? Einen kleinen geographischen Verstoß hat er gemacht, den jeder kleine Mensch berichtigen konnte; aber dieser raubt ihm nicht das Verdienst, das Gesetz entdeckt zu haben, das den Seefahrer nach Amerika führt. Ein Irrthum in der Anwendung des Gesetzes auf die Geschichte ist keine Verschmähung des historischen Grundes, der jede Spekulation tragen muß.

Wie aber die Spekulation nicht ohne Geschichte seyn kann, eben so wenig mag eine geschichtliche Entwicklung ohne Spekulation bestehen. Jeder Historiker ist genöthigt, irgend ein vernünftiges Prinzip zum Obersatz seiner Untersuchung aufzustellen. Allein dieses Prinzip sucht man sich in der Regel nicht klar zu machen. Man führt es nicht bis zur letzten Einheit mit den nothwendigen Eigenschaften der menschlichen Natur selbst zurück. Ein blos partieller Obersatz ohne diese Einheit mit dem nothwendigen Grunde alles menschlichen Erkennens ist aber ein blos willkührlicher oder wenigstens ein wissenschaftlich unbegründeter. Die bloße Berufung auf Thatsachen, die für sich selbst sprechen sollen, ist ein Widerspruch mit der Annahme eines vernünftigen Grundgedankens überhaupt. Keine Thatsache spricht für sich selbst. Auch stehen nie alle Thatsachen zu Gebote. Einige Lücken finden sich in allen Geschichten. Die Einzelheit zu ergründen ist unmöglich. Soll die Geschichte nur aus der bestimmten Erkenntniß des Einzelnen hervorgehen, so ist sie unmöglich. Wer füllt dann die Lücken aus? Das Genie des Geschichtschreibers? Allerdings, allein kann mich eine solche Ausfüllung nicht täuschen? ist sie mehr als subjektive Voraussetzung? Sie ist nur dann nicht mehr subjektive Willkühr, wenn sie aus dem nothwendigen Grunde des allgemeinen, alle Einzelnheit in der Allgemeinheit ersetzenden Gesetzes hervorge-

wachsen ist. Will man bestimmt wissen, was das Genie geleistet, so muß man seine Leistung gleichfalls mit dem wesentlichen Boden des allgemein und nothwendig Wahren vergleichen können. Genie ist eben nur ein unmittelbares Zusammenhängen des subjektiven Geistes mit dem allgemeinen Grunde der menschlichen Natur, durch welches der Einzelne zur allgemeinen Bedeutung sich erhebt. Auch hier liegt also ein allgemeines Gesetz unbewußt der produzirenden Thätigkeit zu Grunde, und die Erkenntniß des Gesetzes ist es zuletzt allein, welche über die Bedeutung des Wirkens genialer Zusammenstellungen entscheiden muß.

Nicht was dem Genie beliebt, ist wahr, weil es ihm so gefallen hat, sondern wenn dem Genie das Wahre gefallen, so hat es ihm nur dieses tiefer gefühlten Zusammenhangs willen gefallen. Ich glaube an das Genie, aber das Wissen ist ein anderes. Die bloße Geistreichheit, die den Charakter dieses Jahrhunderts, wo die pantheistische Philosophie sich selbst erschöpft, und dadurch das nothwendige Gesetz des Wissens verdächtigt hat, und das Vertrauen auf eine neue aus dem Gegensatze der ältern Philosophie erwachsene positive Richtung noch nicht geboren zu seyn scheint, bezeichnet, wo jeder sich auf seine subjektiven Einfälle verläßt, die oft wahr, immer neu, aber nie wissenschaftlich consequent und allgemein gültig sind, führt zuletzt in ihrer eigenen Consequenz zur völligen Anarchie des Geistes, in der Jeder Jedes sagen und behaupten darf, weil es ihm so gefällt, und er für seine Behauptungen eine gewisse Reihe von Thatsachen anführen kann. Allein für welche Behauptung lassen sich nicht einige sogenannte historische Belege finden? Was will man mit Beispielen beweisen? Jede Einzelheit ist halb Schein und halb Wahrheit. Wo habe ich die Bürgschaft, das Wahre und nicht den Schein von ihr genommen zu haben? Jede Einzelheit wird daher erst durch ihren nothwendigen Zusammenhang mit andern und mit allen Einzelheiten begriffen. Wie alle Begriffe nothwendig miteinander zusammenhängen, so alle Thatsachen. Allein alle Einzelheiten zu finden, ist unmöglich. Daher wird die Einzelheit durch das Gesetz der Einheit und Allgemeinheit zum Ganzen bezogen und in ihm erklärt

werden müssen. Zu jeder Erkenntniß des Einzelnen gehört die Nachweisung dieses Zusammenhanges.

§. 91. Die Grundlagen dieses Gesetzes.

Die Geschichte ist an sich nicht die wahre Objektivität. Alle historische Erkenntniß ist auch wieder subjektiv. Ich erkenne, was ich in ihr sehe, und sehe meistens nur, was ich sehen will, oder vielmehr was ich sehen kann; also niemals Alles. Die Allheit liegt nicht in der Geschichte an sich, denn diese schreitet durch lauter Besonderheiten vorwärts. Die Besonderheit aber ist nur die sich nach und nach entfaltende Offenbarung des Allgemeinen. Das Allgemeine ist vor dem Besondern. Das Allgemeine der Geschichte liegt in der menschlichen Natur. Alle Geschichte ist Offenbarung des in der Allgemeinheit der menschlichen Natur im Besondern Möglichen. Durch die Erkenntniß der menschlichen Natur ist die Besonderheit erst in ihrem allgemeinen Grunde erkennbar. Der allgemeine Grund würde aber an sich auch wieder nicht in die sonderheitliche Bewegung eintreten. Dem Grund muß daher ein Prinzip gegenüber stehen, das in der Aufhebung der Allgemeinheit und der Besonderheit doch das Einheitliche beider in ihrer fortschreitenden Wechselwirkung festhält. Ueber der Geschichte steht die höhere Einheit, die als persönliches Endziel alle natürliche Entwicklung beherrscht. In ihm ist die Möglichkeit des allgemeinen Grundes und die spezielle einfache Nöthigung des besondern Falles in einer höhern Einheit gesetzt. Das Allgemeine bewegt sich durch das Individuelle zur Einheit. Zu jeder wirklichen Erkenntniß ist daher das allgemeine Gesetz und das einfache Prinzip, die in einem gegebenen Falle sich in bestimmten Verhältnissen begegnen, nothwendig. Aus der Quantität und Qualität entsteht die historische Wirklichkeit. Die Quantität ist der äußere mögliche Umfang, der durch das Verhältniß der einzelnen geschichtlich auftretenden menschlichen Kraft zur menschlichen Natur überhaupt bestimmt wird. Die Qualität ist die innere Getragenheit dieses Umfangs von dem höchsten Prinzip des freien Lebens, inwiefern sich dieses in einer bestimmten Kraft und unter den

historisch gegebenen Voraussetzungen offenbaren kann. Die Kunst mußte daher in ihrem Verhältniß zur Freiheit und Unfreiheit bestimmt werden, damit ihre historische Entwicklung begriffen werden konnte. Je nach dem Zusammenhange irgend einer geistigen Kraft mit der höchsten Aufgabe der Persönlichkeit, in Gott vollkommen frei zu werden, bestimmt sich die prinzipielle Einheit derselben. Die Kunst hat die Befreiung des Geistes von der Natur durch die Form, durch die umbildende, und weil nicht schaffende sondern umbildende, durch die an die Natur gebundene Kraft zu bewirken. Ihr Ziel ist, die Natur innerhalb dieses Kreises vollkommen zu überwinden. Diese Ueberwindung ist aber auch wieder an das Naturgesetz, das überwunden werden soll, gebunden. Die Entwicklung der einzelnen Künste hängt von dem zu überwindenden Stoffe ab. Die Kunst ist vollendet, sobald sie den Stoff so überwunden hat, daß keine weitere Vereinigung des Gesetzes vom Stoffe mit dem geistigen Inhalt mehr möglich ist. Mit der letzten Einheit und Umbildung des an sich gegebenen Stoffes zur Hülle des Geistes ist die letzte Periode eines bestimmten Kunstgebietes historisch gegeben. Die Stellung der Kunstentwicklung zur Geschichte geht hervor aus der obschwebenden Differenz zwischen dem Grund und dem Prinzip. Der Fortschritt geht in einer nothwendigen Progression vor sich. Er ist also auch nach nothwendigen Verhältnissen zu berechnen, sobald die gehörige Anzahl der Glieder gegeben ist, und zwei Glieder mitsammt ihrer Differenz bekannt sind. In der Poesie erscheint nun, durch die allgemeine und quantitative Bestimmung des Umfangs und durch die qualitative Entwicklung der sonderheitlichen Sprach- und Volksentwicklung zugleich bedingt, die Progression der historischen Entwicklungen von zwei Seiten her bestimmt, und somit in ihrer geschichtlichen Einheit und Allgemeinheit begreiflich. Das Gesetz ist klar und unzweifelhaft. Die allgemeine Giltigkeit desselben geht aus der Natur des Menschen und aus den wesentlichen Bedingungen jeder relativ-freien auf die Nothwendigkeit gegründeten Entwicklung hervor. Die Anwendung des Gesetzes auf die einzelnen Thatsachen der poetischen Erzeugnisse, die uns die Geschichte aufbewahrt, kann

sich zwar im Einzelnen verirren, inwiefern der vergleichende subjektive Geist sich durch seine individuelle Kurzsichtigkeit täuschen läßt; im Allgemeinen aber muß die Richtigkeit des aufgestellten Gesetzes sich auch wieder in allen einzelnen historischen Erzeugnissen bestätigen, weil es aus dem gleichen Grunde und aus dem gleichen Prinzipe abgeleitet ist, durch welche die Geschichte selbst getragen wird.

§. 92. Ausscheidung der einzelnen historischen Entwicklungsformen mittelst dieses Gesetzes.

Darin besteht die Kraft der wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte, daß das Einzelne durch die Zurückführung auf ein allgemeines Gesetz, und die Durchführung des Gesetzes durch alle einzelnen Erscheinungen sich gegenseitig tragen, und jedes Einzelne zur Einheit und Allheit bezogen werden kann. Nicht die Vielheit, sondern die Totalität allein ist beweisend. Die Geschichte der Poesie geht nun offenbar durch jene beiden sich tragenden Gegensätze hindurch, die wie die zwei Seiten eines gothischen Bogens in allen Beziehungen sich wechselseitig einander stützen und sich in der obersten Spitze vereinen.

Inhalt und Umfang der Poesie bestimmen sich aus dem nothwendigen Verhältniß der äußerlichen und innerlichen Entwicklung des Gefühls und seines Ausdrucks in der Sprache mit innerer Nothwendigkeit. Das Nebeneinander bestimmt das Nacheinander, und beide miteinander müssen wieder eine gemeinschaftliche Einheit darstellen. Der Umfang aller poetischen Formen, bestimmt in der menschlichen Natur, tritt auch wieder in den Inhalt ein. In ihm ist er aber an die zeitliche Aufeinanderfolge der nationalen Entwicklung gebunden. So limitiren Quantität und Qualität sich gegenseitig, um aus dieser gegenseitigen Wirkung auf einander die wirkliche Gestalt zu gewinnen. So geben Quantität und Qualität auch in der logischen Verbindung den wirklichen Begriff oder irgend eine andere in sich bestimmte Form.

Dieses Quantitäts- und Qualitätsverhältniß der poetischen Entwicklung muß daher in jeder Poesie sich finden. Keine Dichtung

ohne Einheit von Inhalt und Umfang. Diese Einheit selbst kann aber dennoch wieder eine zweifach oder vielmehr dreifach motivirte seyn. Es kann der Ausgang von der Quantität, oder von der Qualität, oder von beiden zugleich genommen seyn. Im ersten Falle ist die ganze Entwicklung zwar nicht ohne Inhalt, aber doch nur von einem durch den Umfang selbst bedingten Inhalt. Diese Bildung ist in der griechisch-römischen Poesie die vorherrschende. Die menschliche Natur in ihrem allgemeinen Grundverhältnisse, wie sie den Umfang der poetischen Formen bestimmt, so bedingt sie in der griechisch-römischen Poesie auch ihren Inhalt. In dieser Bildung ist also die menschliche Natur in ihrer reinen Natürlichkeit und Erscheinung, unbeschrien von aller Tradition und nationalen Bevormundung der nächste und einzigste Inhalt der Dichtung. Die entgegengesetzte Richtung geht von einem gegebenen Inhalt aus, und sucht der schon durch den Glauben angenommenen Bedeutung die äußerliche Gestalt, die poetische Quantität anzupassen. Die Quantität ist bedingt durch die Qualität. Diese Richtung beherrscht die ganze orientalische Poesie. Da wo aber der Orient und der Occident in einer gemeinschaftlichen höhern Einheit zusammentreffen, im Christenthum nämlich, muß die poetische Form von beiden zugleich ausgehen.

Die antike classische Poesie.

I. Die allgemeinen Prinzipien der historischen Entwicklung.

§. 93. Grundgesetz der griechisch-römischen Bildung.

In der griechischen Poesie ist die äußerlich oder quantitativ oder auch plastisch bedingte Form mit Entschiedenheit vorherrschend. Allein dieser quantitative Ausgang darf die Qualität keineswegs ausschließen, wenn nicht auch die Form und mit ihr die ganze Poesie als unmöglich erscheinen soll. Der Gegensatz liegt einfach darin, daß Griechenland und der Orient von dem entgegengesetzten Ausgangspunkt ausgehen. Was in Griechenland der allgemeine oder qualitative Grund der Form ist, das ist im Orient

sonderheitlicher oder quantitativer, und umgekehrt. Die Besonderheit liegt in der einen Richtung in der Bestimmtheit des Umfangs, in der andern in der Bestimmtheit des Inhalts. Allgemeinheit und Besonderheit treten sich aber stets in beiden Entwicklungen gegenüber, um die Einheit zu erreichen. Griechenland protestirte daher im Anfang aller Bildung gegen die Ueberschwenglichkeit des Orients, und gegen den traditionellen Glauben an das Unbegreifliche. Nur das Natürliche, Menschliche, Faßbare und Gestaltete war den Griechen zugänglich.

Daher muß aller Inhalt ihrer Poesie und ihrer geistigen Entwicklung überhaupt in dieser einfachen Natürlichkeit gesucht werden. Die rein menschlichen Kräfte des Denkens, Könnens und Thuns sind die Grundanschauung aller ihrer Entwicklung. Allen Produkten und allen Bildungsgängen griechischer und römischer Geschichte liegen diese drei ersten und einfachsten Beziehungen der menschlichen Subjektivität zu Grunde. Das Können, Denken und Thun in ihrer einfachsten, nothwendig natürlichen Gestaltungsfähigkeit, ohne weitern überlieferten und geglaubten Inhalt, ist die Grundlage dieser Entwicklung.

In historischer qualitativer Beziehung stehen Griechenland und Rom sich selbst wieder als quantitative und qualitative Richtung entgegen. Die Griechen sind kein Volk im Sinne des Römerthums und auch nicht im Sinne der orientalischen Bildung. Sie sind blos Menschen; Menschen der reinen Natürlichkeit; Menschen der einfachen Naturanlage. Sie beherrschen daher die naturwesentlichen und mit der Nothwendigkeit des Naturgesetzes am innigsten zusammenhängenden Kräfte des Denkens und Könnens; während die Römer die aus beiden zusammengesetzte That zu ihrem Antheil sich genommen, und gleich vom Anfang nicht als die Männer des Wortes, sondern als die Männer der Praxis sich hingestellt haben. Sie wollten ein Volk, ein einziges untrennbares, alle Nationen verschlingendes Volk seyn. Sie wollten jenes Volk seyn, das alle Völker in sich aufnehme, das Universalvolk, das einzige Volk der Erde. Den Griechen blieb *dieses praktische* positive Bildungselement mehr fremd. Sie wußten

sich eine Nation im Gegensatze des höhern Gefühls der geistigen Bildung allen andern Völkern gegenüber, und eroberten die Menschen, während die Römer die Länder eroberten, beherrschten die Geister, während Rom die Völker beherrschte. Der Macedonier erobert Griechenland und Asien; aber ist doch nur der Träger griechischer Bildung, die er nach Asien verpflanzt. Die Römer beherrschen Athen, und Athen schreibt den Römern die Gesetze der geistigen Bildung vor.

Griechenland und Rom theilen sich daher ganz einfach in die natürlich nothwendige Bildung der Menschheit. Das qualitativ innerlich und nothwendig Menschliche erscheint in voller Entwicklung in Griechenland. Griechenland repräsentirt das Allgemeine dem Römerthum gegenüber. Das quantitativ äußerlich und national-praktisch Gestaltete gedeiht in Rom, und die plastische Objektivität Roms tritt an die Stelle der plastischen oder überhaupt quantitativen Subjektivität Griechenlands. Die erste Theilung von Orient und Occident setzt sich in zweiter Theilung fort in dem Gegensatz von griechischer und römischer Bildung.

§. 94. Anwendung dieses Gesetzes auf die subjektiven Kräfte des Lebens.

Die Trilogie der natürlich nothwendigen Bildung von Können, Denken und Thun erzeugt in äußerlich historischer Entwicklung ein dreifaches Leben, die Entwicklung der Kunst, der Wissenschaft und der Sozietät, des Staatslebens. In Wissenschaft und Kunst sind nun die Griechen den Römern entschieden überlegen, wogegen aber die Römer in praktischer Staatsweisheit, in welterstürmender Macht der äußern Thatkraft den Griechen und wohl allen Nationen der Erde überlegen waren.

Nach dieser dreifachen Bildungsstufe des Naturlebens, wie es sich in griechisch-römischer Bildung entfaltete, hat nun die Poesie wieder ihre eigene quantitative, qualitative und formelle Entwicklung zu durchlaufen. Der quantitativen Bedeutung nach mußte die classische Poesie gleichfalls alle Beziehungen der menschlichen Natur formell durchlaufen. Alle Formen, die epische, lyrische

und dramatische, mit allen einfachen Zwischen- und Uebergangsstufen, müssen in der griechisch-römischen Poesie zur Ausbildung kommen. Diese dreifache Beziehung muß aber auch dem Inhalt nach die Trilogie vollkommen erschöpfen. Jede Entwicklung muß in die vollständige Trilogie sich auseinandergeben, und zwar mit der entschiedenen Ueberwiegenheit der Grundtheilung, die zwischen Griechenland und Rom überhaupt besteht. Die epische, lyrische und dramatische Poesie, wo sie in ihre möglichen Gliederungen auseinander geht, muß sie stets in derselben Theilung zwischen Griechenland und Rom die Scheidung vollführen. Wo die Kräfte der menschlichen Natur in ihrer einzelnen Bestimmung hervortreten, gebührt den Griechen die Kraft des Könnens und des Denkens, den Römern die Darstellung der That.

So bilden die Römer nothwendig stets das dritte Element der geistigen Bildung, welches daher in allen Bewegungen und Bildungen des Worts, sowohl in der poetischen als in der wissenschaftlichen Gestaltung nothwendig als das schwächere erscheint, während es in der Thatkraft des praktischen Lebens höher steht. Während Achill als die reine Kraft des Könnens und Ulyß als die Macht und das Heldenthum der Ueberlegung und des Gedankens erscheint, ist Aeneas wohl in beiden ziemlich hinter jenen Naturkräften der beiden griechischen Heldengestalten zurückgeblieben, und auch in künstlerischer Bedeutung erreicht die Aeneide nicht die poetische Höhe der Iliade und Odyssee, aber sie steht dennoch als drittes, wesentlich natürliches Element der menschlichen Bildung ihren beiden Vorgängerinnen nicht ganz unwürdig zur Seite.

§. 95. Die allgemeine Bedeutung dieser Gesetze und Kräfte des Lebens in dem symbolischen Charakter der griechischen und römischen Mythologie.

Die menschlichen Kräfte, die in der griechisch-römischen Poesie mit Ausscheidung der ursprünglich quantitativen und qualitativen Theilung zwischen Griechenland und Rom zum Inhalte dieser Poesie geworden, müssen nothwendig über den Kreis des blos Natürlichen erhaben erscheinen, wenn sie poetische oder qualitative

Bedeutung haben sollen. Ein Uebernatürliches muß nothwendig als Grund alles Natürlichen angeschaut werden, wenn das Natürliche über sich erhoben, und der Ausdruck eines Andern, die Offenbarung eines an sich verborgenen höheren Grundes werden soll. Die menschlichen Kräfte sind in ihrem geistigen Inhalt übernatürlichen Ursprungs, und ihre poetische Verherrlichung besteht eben in ihrer Verbindung mit dem Göttlichen. Die griechisch-römische Bildung, die von aller traditionellen Glaubenslehre sich möglichst getrennt hatte, mußte daher ihre Götterlehre aus der Ahnung des menschlichen Wesens und seiner Verbindung mit einem höhern Grunde der Uebernatur zusammenfügen, und die Eigenschaft der Unveränderlichkeit, Seligkeit und Unsterblichkeit den menschlichen Kräften beilegen, um dadurch Göttergestalten zu gewinnen. Ihre Mythologie ist daher ein bloßer apotheosirter oder idealisirter Ausdruck ihres Natur-Lebens.

Aber auch in dieser Mythologie oder Götterlehre mußte die dreifache Beziehung der griechisch-römischen Bildung in der historischen Entwicklung derselben ebenso, wie in der innern genetischen Bildung sich offenbaren. Können, Denken und Thun bezeichnen auch hier die dreifache Bildung des antiken Religionssystems. Die Mythe war äußerliche Erscheinung oder innerliches Geheimniß oder praktische Staatsweisheit. Den Griechen gebühren die ersten beiden Formen der religiösen Entwicklung, den Römern die letztere. Diese hatten daher beides zugleich, aber in innerlich abgeschwächter, und äußerlich wirksamer Bildung. Die Mysterien standen der Mythologie in Griechenland gegenüber. Die Allgemeinheit des seelischen Cultus stand im Gegensatze mit der plastischen Besonderheit der einzelnen Göttergebilde. Beide waren zwar nicht ohne einander, aber beide durchliefen doch auch wieder eine für sich bestehende bestimmte Bahn. Der innerliche Cult mit der äußerlichen Darstellung desselben einigte sich in Rom. Das heilige Feuer der Vesta und die ganze Verehrung derselben war den griechischen Mysterien entnommen, hatte aber zugleich die praktische Bedeutung des staatengründenden Familienlebens. Mit ihm standen die Laren und Penaten in nächster Beziehung. Alle

praktischen Seiten des Mythus wurden vorherrschend berücksichtigt. Selbst der Grenzgott war eine bedeutende Figur. Dagegen erschien nun auch Jupiter in voller Herrlichkeit. Aber nicht in der griechischen Bedeutung seiner blos olympischen Schönheit und Herrlichkeit, sondern in seiner praktischen Brauchbarkeit als **Optimus Maximus**, auch wohl als Regenspender. So war es mit allen übrigen Göttern der römischen Mythologie. Der doppelte griechische Ursprung jener Götterwelt war in die einfache praktische Brauchbarkeit übergegangen.

Die griechische Mythologie in ihrer zweifachen Gestalt hatte für die Kunst und für die Poesie zunächst die Bedeutung der sichtbaren Bildung und Erscheinung. Die Mysterien hatten in ihrer schweigsamen Verborgenheit kein Kunstelement der äußern Form und Wortbildung in sich. Sie waren der innerliche Grund des religiösen Lebens. Wo aber dieses sich äußerlich gestaltete, wurde es sofort ein poetisches, sichtbares und faßbares. Das Symbol wurde zum Bilde. Die bildende Kraft bemächtigte sich daher des Mythos in der Poesie. Die ganze griechische Mythologie ist ein Geschenk der Poesie, ist eine Frucht der bildenden Phantasie. Poesie und Mythologie der Griechen stehen daher in ganz naher Verwandtschaft untereinander. Beide sind in quantitativ äußerlicher Bestimmtheit ein Gegensatz gegen die innerliche Ueberschwenglichkeit und ungestalte Allgemeinheit des orientalischen Inhalts. Daher ist der Anfang des griechischen Mythus eine Protestation des faßbaren, quantitativ bestimmten Umfangs der gestaltenden Kraft gegen die unfaßbare Innerlichkeit der blos qualitativ seelischen Anschauung. Die griechische Mythologie erhebt sich daher aus der Unendlichkeit zur endlich bestimmten Subjektivität. Das Gesetz der Identität tritt waltend ein. Alles Unmeßbare wird als Unbegreifliches abgeworfen. Das mit der Subjektivität Gleichförmige bleibt als einzig faßbarer Inhalt zurück. Alle unbekannten Gewalten treten zurück, und nur das, was mit dem Subjekt sich einigt, wird menschlich-göttliches Subjekt. Alles Unfaßbare bleibt in dem allgemeinen Grund des Schicksals beschlossen. Das Schicksal begreift alle unendlichen und unergründ-

lichen Beziehungen des Mysteriums in sich. Das Ergründliche muß ihm als ein Subjektives als Opfer fallen. Auch die Götter sind dem Schicksal unterworfen. Dieses Unergründliche liegt aber vor und hinter der Zeit und der Subjektivität, und wird daher von der zeitlichen Gestaltung ausgeschlossen. Die zeitliche und Zeitenbildung bleibt, in wiefern sie auch eine gegenwärtige ist, der Subjektivität nahe. Diese setzt sich auf den Thron, und beherrscht in ihr alle geregelten subjektiven Kräfte. So ersteht der Kronide, der waltende Zeus, als olympischer Herrscher. Die uranische Bildung in ihrer zeitlosen Unergründlichkeit wird von der saturnischen Herrschaft der Zeit entthront. Aber Kronos der alte Zeitenvater ist noch immer blinde Naturgewalt, der die Kinder, die er mit der Gäa gewinnt, auch wieder verschlingt, so wie er sie erzeugt. Die Zeit muß daher selbst wieder subjektiv und menschlich werden. Der Mensch wird ihrer verzehrenden Macht entzogen. Die menschliche Bildung bewahrt die Geburten der Vergangenheit in der Gegenwart und überliefert sie der Zukunft. So wird ein Bleibendes in der Zeit; so werden die Kinder des Kronos gerettet, und er selbst entthront, und seiner Bildungskraft beraubt, indem nun menschliche Kräfte bildend an seine Stelle treten. So erbt sich die alte Unendlichkeit fort, bis sie zur bewußten Zeitherrschaft wird in Zeus, dem Sohne des Kronos, dem Sohn des Uranos.

Diese nun subjektivirte Zeitherrschaft, die in ihrer Göttlichkeit über der Zeit, aber nicht über dem Schicksal thront, während die Dienenden, die Menschen unter der Zeit, in der bloßen Gegenwart der Vergänglichkeit wohnen, theilt sich sogleich selbst wieder in die dreifache Potenz der subjektiven Kräfte. Der alles Bestehende und Erscheinende bewältigende Schattenbeherrscher Aidoneus gründet in der Tiefe sein Reich. Die bloßen Abstrakta des Lebens, die Schatten, sind seine Unterthanen. Oben thront der olympische Zeus; der Herrscher und Vater der Götter und Menschen. Er hat im Himmel sich angeheimt und senkt die Kette der Herrschaft von oben herab. Er ist die Willensgewalt, der wissende Lenker der Begebenheiten des unter der Macht des Schick-

sals noch übrigen freien Lebens. Zwischen beiden wohnt der Erderschütterer Poseidaon. Dem Schaume seiner Wellen entsteigen die Gestalten der ewig wogenden Phantasie. Seinem Wogenspiel hat der Mensch den Rythmus abgelauscht. Aus der Tiefe des durchsichtigen Ozeans tauchen die Bilder und Erscheinungen auf. Er ist der Schöpfer des Pferdes, und des Flügelrosses aller Musenkünste. Die Schönheit selbst ist die Schaumgeborne. Aidoneus ist das verborgene Leben der Wissenschaft, Poseidaon das der Kunst. Zeus aber beherrscht das wirkliche Leben. Er ist der Gott der subjektiven freien That. Daher verfolgt Poseidaon den weisen Odysseus, der in des Aidoneus Behausung einkehrend, dort sein Schicksal erfährt; dagegen aber ist des Erderschütterers silberfüßige Gattin die Mutter des göttergleichen Helden Achilleus, und seine Klagen vernimmt in der Tiefe die treffliche Mutter. Zeus aber ist mit dem Aeneas und den herrschenden Römern. Selbst in der ersten Theilung der Herrschergewalt unter die Söhne des Kronos blieb somit die subjektive Scheidung der natürlichen Kräfte der eigentliche Theilungsgrund; obgleich in objektiver Beziehung die Zeit in die räumliche Sonderung und in die natürliche Vertheilung des Raumes sich schied, in eine obere, untere und mittlere Region sich theilend.

Jene Grundeintheilung der subjektiven Kräfte, obgleich von der Objektivität noch sehr verhüllt, trat doch immerhin schon in ihren ersten Beziehungen hervor, und wurde von der Poesie mit innerer Nothwendigkeit immer klarer ausgebildet. Minerva, Juno und Venus haben sich gleichfalls in dieselben Regionen des subjektiven Lebens getheilt, und Weisheit, Herrschaft und Schönheit in ihre Bildung aufgenommen. Das gleiche Gesetz ist es dann ferner, welches den Apollo-, Bacchus- und Latonendienst an die Stelle des Zeuscultus allmählich einsetzte, und in überwiegender Hinneigung zur Allgemeinheit die Harmonie von dem bacchischen Taumel und dem unaussprechlichen Mysterium der dreigestaltigen Göttin allmählich verdrängen ließ; bis endlich in dieser Umwandlung der Götterverehrung der Pancultus zuletzt

wieder die Umkehr von dem ersten unbegriffenen All, zu dem in seine geschiedene Form gelösten All vollendete.

II. Die griechische Poesie.

1. Die allgemeinen Entwicklungsgesetze der griechischen Poesie.

§. 96. Die wesentlichen Formen der griechischen Poesie.

Der Inhalt der griechischen Poesie ist offenbar in demselben Gesetze begründet, welches den Umfang der ganzen Poesie in seinen nothwendigen Gegensätzen bestimmt. Inhalt und Umfang sind an sich identisch; in der Subjektivität der griechischen Bildung ist der Inhalt durch den Umfang bestimmt. Die Entwicklung der griechischen Poesie gründet sich auf das quantitative Verhältniß von Inhalt und Umfang, die unter sich wieder eine subjektiv einheitliche Endform erzeugen. Ist die epische Poesie ihrer Ausdehnung und historischen Grundlage nach vorherrschend objektiv, so tritt dagegen der Inhalt um so inniger mit dem Gesetze der Subjektivität zusammen, und die epische Poesie erzeugt sich aus der vollkommenen Darstellung der subjektiven Kräfte des Menschen. Die lyrische Poesie, ihrem Umfang nach an die Subjektivität des Moments gebunden, verläßt dagegen dem Inhalt nach die Objektivität des historischen Gegensatzes der Geschichte. So entstehen die drei nothwendigen Grundanschauungen der epischen Poesie der Griechen und Römer, welche in ihrer vollständigen Dreizahl die drei Grundkräfte der menschlichen Subjektivität, die Macht der Kunst, die Besonnenheit des Gedankens und die endlich zum Ziele gelangende Standhaftigkeit des thätigen Lebens darstellen. In jedem Epos ist eine der Grundkräfte der menschlichen Subjektivität zum persönlichen Mittelpunkte der Darstellung gemacht. Die lyrische Poesie, die dem Umfang nach rein subjektiv ist, läßt dagegen die allgemeinern Gegensätze des Inhalts in sich zum Ausdruck gelangen, und theilt sich in die Darstellung des Augenblicks in seinem Uebergang zur Höhe des allgemein Menschlichen, das die natürlichen Gefühle des Menschen im Sturme dahinreißt; und in die Darstellung des Augenblicks,

der im gegenwärtigen Genusse alle Beweglichkeit der Empfindung auflöst, und den Geist in das ruhige Vergessen der Zeit in dem Augenblick versenkt. Es ist in dem ersten Falle der historisch bestimmte Ausgangspunkt, der den Dichter eingreift und ihn in die Tiefe der subjektiv aufgeregten Empfindung hineinzieht, woraus dann die allgemeinsten und tiefsten Anschauungen über das menschliche Wesen selbst, wie sie der Augenblick in sich verschlossen trägt, hervorgehen. Dieser Erhebung der Lyrik von der Besonderheit zur Allgemeinheit steht dann die zweite Form der aus der Allgemeinheit zur Besonderheit übergehenden Liederpoesie gegenüber. In ihr ist das allgemein Menschliche und naiv Natürliche stets zur angenehmen Vorstellung hingeführt, zur höchsten Anmuth der Wirklichkeit gebracht durch die Fiktion einer ganz individuellen Veranlassung, an welche die Allgemeinheit des Gefühls des Erdengenusses, und der nur im Momente und in der lieblichen Gegenwart faßbaren Seligkeit des Erdenlebens sich anknüpft. Zwischen beiden Gegensätzen ist dann noch ein dritter möglich, jener humoristisch feine Zug der Darstellung, der die beiden Gegensätze einfach miteinander verbindet, so daß die Lebhaftigkeit der Empfindung aus dem Zusammentreffen des Historischen mit dem subjektiven Gefühl zugleich hervorgeht.

Diese entgegengesetzte und doch in dem gleichen Gesetze begründete Form der griechisch-römischen Lyrik und Epik erzeugt dann in der dramatischen Poesie einen doppelten Gang der Entwicklung, indem diese als höchste Subjektivität des Inhalts und Umfangs nach den Gesetzen beider sich entwickelt; so daß das Drama seine eigenen Gegensätze des im Umfang möglichen Inhalts in der dreifachen Form der Tragödie, Comödie und des Schauspiels entfaltet, die unter sich den Gegensatz des Mythus in der Tragödie mit der vollständigen Vernichtung desselben in der aristophanischen Comödie, und der praktischen Ausgleichung beider Gegensätze im römischen Schauspiel bilden. In dieser Trilogie der dramatischen Poesie ist die erste Entgegensetzung der griechisch-römischen Bildung des Könnens, Denkens und Thuns gleichfalls in vollständiger Durchführung, aber in dem Maaße der

dramatischen Form bewahrt. Der mit der Kunst identisch gewordene Mythus ist Träger der Tragödie und zwar in seiner dreifachen Abstufung des Zeus-, Apollo- und Bachchusdienstes; dagegen ist dieser Mythus in seiner bildenden Phantasie gänzlich aufgehoben in der aristophanischen Comödie. Was in der allgemeinen Bildung der Menschen die Wissenschaft übt, die Aufhebung der bloßen phantastischen Gestaltung, die Aufhebung der bildlichen Darstellung, das leistet hier die Phantasie selbst wieder. Mit einer unerschöpflichen Laune der Phantasie werden die mythologischen Gestalten und die damit zusammenhängenden platten Ansichten des wirklichen Lebens zugleich lächerlich gemacht, und so die Phantasie der ersten Bildung durch eine zweite negative und satyrische, pantheistisch-humanistische aufgehoben. Zwischen beiden bewegt sich dann auf dem rein menschlichen Gebiete blos natürlicher Personification menschlicher Leidenschaften und menschlicher Neigung, als die bürgerlich und populär gewordene Mythologie, das römische Schauspiel. Alle erst vergötterten, dann verspotteten Kräfte der Menschen treten hier in ihrer einfachsten Menschengestalt als natürliche Züge, die sich allem individuellen Leben mit innerer Nothwendigkeit verknüpfen, hervor. So ist der Inhalt der lyrischen Darstellung mit dem epischen eins geworden. Der epische Umfang ist in der Tragödie in seiner vollständigen Gliederung erschöpft, der lyrische begegnet uns in der Comödie, und im abgeschwächten mittleren Zustande der Ausgleichung treffen beide zusammen in dem Schauspiel.

Zwischen den Gipfeln der Poesie, die in Epos, Lyrik und Drama auslaufen, liegen die wesentlichen Uebergänge des Epos zur Lyrik, der Lyrik zum Drama, des Dramas zum Epos in der elegischen, jambischen und idyllischen Poesie ausgeführt, die nicht die Höhe der durch die vollkommene Einheit von Inhalt und Umfang vollendeten Form erreichen, und von der Unbestimmtheit des Inhalts auch in einer gewissen Unentschiedenheit und Zweifelhaftigkeit der Form erhalten werden. Ueber oder vielmehr außer diesen, der eigentlichen Poesie vor- und nachgehend, liegen dann die bloß qualitativen und bloß quantitativen Formen

der Poesie. Ehe die Einheit der Quantität und Qualität in der griechisch-römischen Poesie sich ausbilden konnte, mußte zuerst der Inhalt durch die geistige Entwicklung des griechischen Volksthums errungen werden. Nach dieser Errungenschaft trat die Durchdringung der Form aus diesem Inhalt hervor, bis endlich Umfang und Inhalt in ihrer Wechselwirkung sich erschöpft, der poetische Inhalt durch die spätere sophistische und selbst durch die streng wissenschaftliche Bildung nach und nach verschwunden war; so daß nur noch die bloße Quantität der fast inhaltlosen Form übrig blieb. Der erste Inhalt der Poesie, der noch keinen bestimmten Umfang, keine angemessene Gestalt gefunden hatte, ließ die volksthümliche Urpoesie, die Vorhallen der eigentlichen Kunstform in ungeregelten Gesängen, entstehen; bildete die päanische und hymnologische Vorpoesie. Der Inhalt, den die Phantasie aus dem innern Gestaltungstrieb herausgebildet, machte dem durch das Räsonnement gefundenen Platz, und so entstand das didaktische Gedicht.

§. 97. Die Vertheilung der wesentlichen Formen der Poesie zwischen Griechenland und Rom.

Der ganze Fortschritt der classischen Poesie mußte in seinem nothwendigen allgemeinen Gange von der qualitativen, national bedeutsamen, religiösen oder hymnologischen Poesie ausgehen, zur epischen Form und von dieser durch die elegische zur lyrischen und durch die jambische zur dramatischen Form fortschreiten, und in der Idylle sich noch einmal in eine erkünstelte Begeisterung zurückfühlen, um endlich mit der reinen Didaktik zu schließen. Mit dieser quantitativen oder formellen Entwicklung der griechisch-römischen Poesie geht dann nothwendig die Vertheilung des Inhalts der allgemein menschlichen Kräfte gleichen Schritt; so daß die erste qualitative Bestimmung des natürlichen Inhalts allerdings zumeist den Griechen, die didaktische Nachlese mehr den Römern zugetheilt werden muß, während die wesentlichen Formen der Einheit von Quantität und Qualität nach der allgemein menschlichen Bedeutung der beiden nationalen Bildungsgesetze

Griechenlands und Roms sich ausscheiden. Während die zwei ursprünglichsten, natürlich nothwendigen Gegensätze des Inhalts dem Griechenthum zufallen, ist der dritte, mittlere und poetisch hinter den beiden ersten zurückstehende Theil, der aber dennoch mit jenen beiden ersten erst ein vollständiges Ganzes bildet, in der römischen Poesie zu finden. Das Verhältniß dieser Vertheilung bleibt sich gleich durch alle drei wesentlichen Formen der Poesie.

Die Grundbeziehungen der menschlichen Natur, die sich in der epischen Poesie aussprechen, lassen ihre einfach natürlichen Verhältnisse des schaffenden Genies und der berechnenden Weisheit in der Iliade und Odyssee, welche die griechische Epik in ihrer vollendeten Form ausmachen, erscheinen; während die praktisch verständige Kraft, die zwar aus jenen beiden hervorgeht, aber in der Originalität ihrer Erscheinung hinter jeder von beiden zurückbleibt, in dem einzigen Epos Roms, in der Aeneide, zur Darstellung gelangt. Wie im Epos, so ist auch in der Lyrik die Gestaltung der obersten Gegensätze, der aus dem Augenblick des Ereignisses hervorgehende Schwung der Begeisterung, der in dem Augenblick und seinem Flug den tiefen Zug der Menschheit im Gesang umfaßt, und der natürliche Drang des Lebens, der im Augenblick des subjektiven Gefühls sich spiegelt, die pindarische Ode und das anakreontische Lied, Eigenthum der griechischen Poesie; wogegen eine mittlere Einheit, die weder den hohen Odenflug der Griechen, noch die feine Natürlichkeit der Empfindung Anakreons erreicht, den Römern in der Lyrik des Horaz erwachsen ist. Das gleiche Gesetz läßt sich dann auch im Drama wahrnehmen. Die hohe Tragödie und der unerschöpfliche Humor der aristophanischen Comödie, die äußersten Gegensätze des Ernstes und Scherzes, sind den Griechen zugefallen, und nur die mittlere Stufe des Schauspiels, das nicht den Ernst des Dramas, nicht den Humor der Comödie erreicht, blieb den Römern, während sie zwar den Griechen bekannt war, aber merkwürdigerweise der Nachwelt sich durch die Römer erhalten hat.

§. 98. Prinzip dieser historischen Entwicklung.

Da es sich nun in einer wahrhaft historischen Darstellung um die Erkenntniß der innern Entwicklungsgesetze handelt und nicht um die chronologische Ordnung, so wird die Geschichte der Poesie, wenn man diesen ihren eigenen Entwicklungsgang verfolgt, am leichtesten zur klaren Erkenntniß ihres Fortschritts zu bringen seyn; ohne daß dadurch die chronologische Ordnung verletzt wird. Das Gesetz der Natur, in wieferne es Gesetz des subjektiven Könnens, höchstes Gesetz der Thätigkeit der Phantasie ist, muß sich in der wesentlichen Beziehung aller Höhepunkte der Poesie zu einander offenbaren. Die Erkenntniß dieses, die Geschichte leitenden Prinzipes, ist der Zweck jeder historischen Entwicklung. Wenn dieses Prinzip nicht erkannt wird, ist die Geschichte blos äußere Last, die noch von keinem Geiste zum Tempel des unsichtbar die Geschichte leitenden Geistes verarbeitet worden. Auch Lastträger sind zum Bauen nothwendig, und Niemand wird ihnen dieß Verdienst rauben. Mögen sie immerhin arbeiten, aber ihre Arbeit wird erst gedeihlich, sobald sie nach dem Plan eines Kunst- und Sachverständigen nach einer bestimmten Ordnung sich regelt. Sonst wird oft nur Schutt aufgehäuft, den der Baumeister erst wegräumen muß; und die Mühe wird durch die Planlosigkeit verdoppelt.

Das Heidenthum ist aber in den Erscheinungen der Kunstbildungen innerlich und prinzipienhaft wichtig. Man hat die sogenannten klassischen Studien stets mit einem gewissen Eifer betrieben, der mehr in einem unbewußten Drange, als in einem sichern Verständnisse dessen, was man darin suchte, seinen Grund hatte. Allein mit diesem Drang hat man unbewußt ein auch in der christlichen Bildung gegebenes Naturgesetz erfüllt. Die Naturgesetze sind im Christenthum keineswegs aufgehoben, sondern müssen in ihm erst in ihrer innerlichen Bedeutung begriffen werden. Wenn Christus von sich selbst verkündet: „Ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzuheben, sondern es zu erfüllen;“ so meint er damit zwar zunächst das mosaische Sittengesetz; aber mittelbar sind auch die im Heidenthum gebliebenen Naturgesetze gemeint. Das Sittengesetz gründet sich auch wieder

auf die Naturgesetze des Denkens und Könnens. Diese Gesetze aber waren dem Heidenthum zur natürlichen Bewahrung anvertraut. Je mehr das Heidenthum von aller Tradition sich losgerissen, um so mehr war es den reinen Naturgesetzen verfallen. Kunst und Wissenschaft mußten die Menschen bilden, oder vielmehr sie wurden von diesen gebildet.

Die Aufgabe des unmittelbaren Gehorsams gegen jene Gesetze war zunächst den Griechen anvertraut, in wiefern diese blos auf die Naturanlage beschränkt waren. In diesem Sinne ist das Heidenthum auch eine Offenbarung des Logos, jenes Logos, der in der Natur sprechend sich geoffenbart; jenes Logos, der die Gesetze des Wortes gebildet; jenes Logos, der die Logik und die Poesie, das doppelte Maß der Sprache und des Wortes beherrscht. Eine logische und poetische Wahrheit, eine auf die allgemeinen einfachen Naturgesetze gegründete Wahrheit hat auch das Heidenthum. Diese Wahrheit ist die Form, das nothwendige Gesetz. Aus ihm erkennt der Mensch seine Natur. Wenn aber gerade diese von Gott geschaffene, und wenn auch durch die Sünde moralisch verdorbene Natur, doch nie aufhörte, Natur zu bleiben, und aus der bloßen Natürlichkeit erlöst werden sollte, so hat ja Christus auch die Erfüllung dieser Gesetze gebracht. Wir verstehen daher auch das Christenthum besser, wenn wir das Heidenthum recht verstehen, und lernen das Heidenthum eben aus dem Christenthum erst recht verstehen. Dieses Verständniß muß innerlich alle sogenannte klassische Bildung bezwecken.

Die klassische Bildung verkennt daher ihren Zweck, wenn sie die Formen der griechisch-römischen Kunst vor blos grammatikalischen Untersuchungen zu betrachten vergißt. Die allgemein menschliche Form, die im Kunstwerke lebendig geworden ist, müssen wir verstehen lernen. Es handelt sich daher zunächst weder um grammatikalisch sprachliche, noch um chronologisch literarische Einzelheiten, sondern um die Erkenntniß jenes Naturgesetzes. Ist dieses einmal in seinen allgemeinen Umrissen erkannt, dann hat die einzelne Untersuchung einen sichern Führer in den Schacht der mannigfaltig zerstreuten Reliquien jener Vorwelt, und vermag das

Mangelhafte aus dem Geist und Gesetz des Ganzen zu ergänzen. Dieser innere Zusammenhang des Logos mit der Sprache und ihren Bildungen geht aus der tiefen Bedeutung des Wortes hervor.

Nicht blos der Inhalt, auch die Form des Wortes ist für den Menschen eine Stütze seiner Bildung. Zwei Gegensätze, zwei Welten sind es, die sich in ihm mit einander ausgleichen. Natur und Freiheit sind die beiden Gränzen des menschlichen Wesens. Der Mensch ist keines von beiden ganz, sondern eben ein Mittelwesen zwischen beiden. Alle seine Erkenntniß beginnt daher von der einen Seite her mit der Freiheit. Der Mensch will erkennen, darum kann er erkennen. Von Natur aus aber hat er Nichts, als dieses Wollen. Eine weitere Position ist nicht ihm. Der äußerste Punkt, wo dieser Wille aufhört, ist die Nothwendigkeit der negativen Gränze. Der Mensch kann Alles läugnen, was seinem Willen vorausgesetzt wird. Kein Vodersatz ist so nothwendig, daß er nicht auch negirt werden könnte. Der letzte Vodersatz ist der, daß ich jeden Vodersatz, in wiefern er Voraussetzung ist, läugnen kann. Dieß Läugnen selbst aber kann ich nicht mehr läugnen; diese Negation ist der nothwendige Anfang, die letzte Gränze der Position des Willens in der Nothwendigkeit des ersten Denkgesetzes der Identität und des Widerspruches.

Mit diesen beiden Gesetzen der menschlichen Natur stimmt die Geschichte genau überein. Nothwendigkeit der natürlichen Kraft, und Autorität der Freiheit gegenüber sind in dem gleichen Gesetzgeber begründet, und erklären sich gegenseitig. Der die Natur geschaffen, hat sie aus Liebe zum Menschen so geschaffen, daß er seine Freiheit an ihr inne werden sollte. Das erste Gebot der Freiheit war daher in und aus der Natur gegeben. Aber mit dem ersten Widerspruche trat der Gegensatz in alle Reiche des Lebens ein. Dieser Gegensatz ist aber nicht an sich in der Natur, sondern im Menschen und durch ihn. Wenn sich Natur und Wille widersprechen, so war das nicht vom Anfang an schon also beschaffen. Was in der Natur vorging, trug sich auch in die Geschichte ein. Beide Gesetze trennten sich.

Judenthum und Heidenthum wurden von der Hand

Gottes geschieden. Autoritätsgesetz und Naturgesetz standen in verschiedenen Feldlagern; aber auch diese Trennung sollte nicht eine immerwährende bleiben. Nur die Fülle der Zeiten aber konnten eine Lösung und Erlösung herbeiführen. Wozu das Judenthum war, wissen wir. Es war das moralische Gewissen der Welt. Aber das Heidenthum war es umsonst? lag es nicht im Plane Gottes? Warum vernichtete er es nicht? Doch wohl darum, weil es auch eine Aufgabe in der Geschichte hatte, weil ihm auch eine Entwicklung vorbehalten war, die zur Fülle der Zeit mitwirken mußte. Das Heidenthum vergaß das Sittengesetz und bewahrte das Naturgesetz, das Gesetz der Wissenschaft und Kunst. Diese Gesetze mußte die Welt von den Heiden wieder lernen. Das bloße Naturgesetz war nun für sich wieder dem Zwiespalt hingegeben, und endigte ohne Erlösung im Widerspruch und in der Negation seiner selbst. Es mußte daher die Menschheit aus der blos nothwendigen Bindung des Naturgesetzes gleichfalls gelöst werden, sollte sie die wahre Einheit der Natur und Freiheit in der Persönlichkeit erkennen, und der Freiheit in der Natur gewiß und mächtig werden. Aber es war denn doch auch im Naturgesetz schon eine Hinweisung auf die Freiheit von der Natur gegeben, in wieferne das gleiche Wort auch in der Natur gesprochen hatte, welches die freie Offenbarung durch das Wort als Gottes Wort geben wollte. Woher hätte der Mensch die Macht, über die äußere Natur denkend und könnend zu herrschen, wenn nicht durch den Logos.

Das Wort war es, das auch die Griechen begeisterte; und ihnen so wunderbare Werke bilden half, deren unergründlicher Reichthum einer Offenbarung der verborgensten Seiten des menschlichen Wesens noch lange nicht erschöpft ist. Das Wort war der unbekannte Gott, der sie wider oder wenigstens ohne ihren Willen die Bahn der natürlichen Offenbarung der Geheimnisse der Menschennatur führte. Woher kommt ein Wunder auf Erden, wenn nicht von dem Logos und dessen unsichtbar helfender Kraft? Diese Werke griechischer Kunst aber, man betrachte und durchdenke einmal ihren Reichthum, man lerne den Schatz der natürlichen

Offenbarung verstehen, der in ihnen lebt, und man wird gerne gestehen, daß der Mensch solche wundersame, unbegreifliche Offenbarungen, die er selbst nicht faßt und versteht, und dennoch gibt, nicht aus seiner Individualität zu schöpfen vermochte. Woher kam dem Homer eine Weisheit, an welcher Jahrtausende zu zehren haben, ohne sie gänzlich aufzehren zu können; eine Tiefe, die immer neue Offenbarungen gibt, je weiter die Geschichte fortschreitet? Es ist das Gesetz der Sprache und der Kunst, dem er gehorchte, und aus diesem Gehorsam erwuchsen jene unsterblichen Bäume seiner Kunst, die noch heutzutage nicht aufhören, mit jedem Jahre der Weltgeschichte neue Früchte zu bringen. Dieses Gesetz machte er nicht und erfand es nicht, sondern es war vor ihm, und bleibt nach ihm; es war die Gewalt des in die Natur einsprechenden Wortes, woraus ihm solche Fülle entgegenquoll. Das Gesetz war in ihm redend geworden durch die Form. Andere mögen berufen gewesen seyn, den Inhalt des Wortes zu bewahren. In dieser Bildung offenbarte sich der Umfang, die äußerliche Form, und in der Form ein unbewußter, erst zu lösender, aber dennoch mit der Form schon gegebener Reichthum des Inhalts. Die Griechen waren vor andern Völkern berufen, das rein Natürliche auszubilden. Sie waren nicht die Kinder eines Stammvaters, sondern Autochthonen; verlassene Waisen, die auf ihre eigene Betriebsamkeit angewiesen waren. Ihre Poesie entwickelte sich daher historisch nach diesem Bedürfnisse des natürlichen Wachsthums.

2. Die einzelnen Entwicklungsformen der griechischen Poesie.

A. Die Vorpoesie.

§. 99. Die hymnologische Poesie der Griechen.

Den Anfang der Geschichte der griechischen Poesie bildet der erste religiöse Aufschwung des menschlichen Bewußtseyns. Es ist der Päan, der Preisgesang religiöser Feierlichkeiten, der den Strom der Rede aus dem befruchteten Erdreich einer freien Naturanlage hervorquellen ließ. Diese ersten Hymnen aber sind

bereits Naturreligion; sind Subjektivirung des Uebernatürlichen, Eintragung der Qualität des Wortes in seine quantitative Form. Was sich nicht singen und dichten, was sich nicht mit der plastischen Bildsamkeit des Wortes vereinigen ließ, das wurde von der Ueberlieferung abgewälzt. Alles, was sich sichtbar offenbarte aber, und was sich zum innern Gesetze des Naturlebens wesentlich bezog, trat in den Umkreis dieser Gesänge nach und nach ein. Daher ist der Ursprung dieser Päane und Hymnen wohl in der ersten Zeit der bildenden Kraft der Phantasie und Poesie zu suchen; aber ihre früheste Gestalt möchte wohl überall einer spätern umbildenden Form gewichen seyn.

Die sogenannten orphischen Hymnen tragen in einzelnen Theilen allerdings das Gepräge einer vorhomerischen Religionsanschauung; aber der Uebergänge in eine spätere Umgestaltung von jener noch unbegränzteren, aber auch formloseren Weltanschauung sind zu viele, als daß die Thätigkeit späterer umbildender Hände mißkannt werden könnte. Derselbe Fall ist in den Hymnen der homerischen Schule eingetreten. Es wäre daher eine Mühe nach äußerer chronologischer Bestimmtheit, diesen Hymnen etwa gar im Einzelnen ihre Reihe in der Literargeschichte anweisen zu wollen, welche sich nur für die Spezialgeschichte und zwar nach dem rechten Verständniß eines leitenden Prinzips lohnen würde.

Der Geist dieser Hymnen und die natürliche Entwicklung der menschlichen Bildung weist ihnen nothwendig ihrer ersten Gestalt nach den Platz vor der eigentlich epischen Dichtung an. Sie waren die ersten Versuche, die religiöse Anschauung mit der Natur- und Weltanschauung einer auf sich selbst angewiesenen subjektiven Bildung in Einklang zu bringen. Sie waren geeignet, das blos Wunderbare und Unbegreifliche als Grund des Begreiflichen festzuhalten, und in dieses überzuführen. Sie waren gemacht, um die Subjektivität in ihrer natürlichen Bildungskraft zu wecken, um der gestaltenden Phantasie die Wege zu weisen, auf denen sie in ihrer mythologischen Bildung die Gesetze der Poesie und Kunst als Götterbilder, aus denen der Mensch seine Begeisterung und sein Leben empfängt, hinzustellen vermochte. So

mußte sich ihnen das Maß ihrer Anschauungen gestalten; so mußten sie des Göttlichen und Logischen in ihrer Natur, aber auch des tiefen Abgrundes, der vor dieser Natur sich ausbreitet, sich bewußt werden. War dieses Bewußtseyn erst aufgetaucht, wie eine schwimmende Insel, auf der die von diesem Gesetze der Zeit, von dem Herrscher Zeus, befruchtete Latona ihre beiden Kinder gebären konnte; dann trat die bestimmte Form, der in dem Gesetze des Wortes in seiner einfachsten metrischen Bildung ausgesprochene Umfang, zu diesem subjektiv aufgenommenen Inhalte hinzu; es entstand aus der Einheit des Götter- und Menschenlebens das Heldenleben; die Vorgeschichte, der Mythus, trat in die Geschichte herein, und wurde seinem natürlichen Umfang nach bestimmt durch die poetische Form. Der Mythus wurde Epos; seine Wahrheit ist die epische, die poetische Wahrheit.

B. Die quantitativ bestimmten Formen der griechischen Poesie.

a. Die epische Poesie.

α. Entwicklung der reinen Epopoe.

§. 100. Die allgemeinen Gesetze der reinen griechischen Epopoe.

An die Hymnenpoesie reiht sich in natürliche Entwicklung die epische Poesie an. Ob sie in ihrer vollständigen Form mit einmal sich gebildet hat, oder rapsodisch entstand, ist aus ihrem natürlichen Entwicklungsgang leicht zu bestimmen. Die Welt nennt Homer als den Verfasser der beiden großen Heldengedichte Griechenlands. Es läßt sich wohl eben so wahr behaupten, daß er es nicht ist, als daß er es ist. Er ist wohl der erste, der vorzüglichste Sänger der sich bildenden Eintragung des Mythus in die Geschichte, und des daraus hervorwachsenden Bewußtseyns der griechischen Bildung und Nationalität; aber die einzelnen Rhapsodien seiner Zeit haben sich eben mit innerlicher Nothwendigkeit erst zu einem Ganzen gefügt, indem sie durch das allgemeine Band des Naturgesetzes zusammengehalten wurden, und sich wechselseitig trugen und gestalteten. Sie wuchsen in eine

Einheit zusammen, in wiefern sie innerlich aus einer Wurzel entsprossen, und Offenbarungen des gleichen historischen Naturglaubens und Naturlebens waren. Wem gebührt die Ehre ihrer vollständigen Vereinigung? Zunächst wohl Keinem besonders, als eben dem, der den ersten großen Wurf mit Glück gewagt, und die Heroenzeit mit der Götterwelt und dem Drange des Naturlebens in der Menschenbrust vereinigt zu schildern versuchte, dem Homer, dem ersten und größten dieser Sänger selbst.

Die Geschichte der Poesie gewinnt aber durch den noch zu schlichtenden Streit über die oder den Verfasser der Odyssee und Iliade selbst nicht eben viel. Zunächst sind für die Entwicklung der Kunst die Werke merkwürdig, und diese beiden großen Schöpfungen der griechischen Kunst selbst geben uns Aufschluß über ihre historische — nicht über ihre chronologische Bedeutung. Sie sind die Vorgeschichte des Volkes; der höchste Ausdruck des griechischen Nationalbewußtseyns und die beiden lebendigen Bilder der natürlichen Urkräfte des menschlichen Lebens selbst. Jede Nation knüpft die Geschichte an eine Ur- und Vorgeschichte an. Jeder Mensch ist genöthigt, mit jeder Individualität das Gleiche zu thun. Nichts in der Welt versteht sich von selbst. Alle Erscheinungen haben ihren Grund; alle Begebenheiten desgleichen. Alles, was wir verstehen wollen, suchen wir von einem vorausgehenden Grunde abzuleiten. Alle Geschichte hat eine Vorgeschichte zu ihrer Voraussetzung. Das griechische Volk bildete sich im Drange, aus einer solchen Urgeschichte die eigene Geschichte zu erklären, einen doppelten Grund; den Grund der Einheit und den Grund der Bewegung oder des Gegensatzes. Die Griechen wollten als Menschen und als Griechen sich erkennen. Das Griechenthum war aber selbst wieder das natürlichste Menschenthum, und so berührten sich beide Voraussetzungen in einer gemeinschaftlichen Einheit. Das rein Menschliche trat aus dem Kampfe mit dem Titanischen und Ungeheuern, das Griechische aus dem Kampfe mit dem Barbarenthum hervor.

Ein Kampf entschied beide Voraussetzungen in einer einzigen Begebenheit. Griechenland kämpft um die schöne Gemahlin

des Menelaus, um die göttergleiche Helena, jene historisch, symbolisch poetische Gestalt, die in der Hand der Dichter in alle Gestalten sich wandelt, und nur dem einen Grundcharakter treu blieb, Weib zu seyn. Mit dem Losringen von Asien war das Griechenthum entschieden. Der Grieche war aber zugleich Mensch im natürlichsten Zustande menschlicher Bildung. Seine Bildung war sein Ruhm und seine Nationalität. Die national historische Begebenheit war der Träger des nationalen Bewußtseyns; wie denn überhaupt die poetische Begeisterung mit einer historischen Erhebung zusammenfallen muß. Die schlummernde Macht des Geistes wird durch ein solches Ereigniß geweckt. In wiefern ein solches Ereigniß, wie die Erstürmung Trojas chronologisch richtig bestimmt werden kann, das bleibt für die allgemeine Entwicklung gleichgültig. Wesentlich ist die offenbar im griechischen Bewußtseyn fortlebende Sage eines einmal bestandenen Kampfes der vereinigten griechischen Kräfte mit dem alten asiatischen Stammlande. Diese Sage war nicht ohne historischen Boden; aber sie veränderte sich durch ihr Alter und ihre Erstgeburt selbst in ein mehr als äußerlich historisches Ereigniß, sie wurde der Anknüpfungspunkt für alle Nationalerinnerungen, die erste Geschichte, in welcher jede zweite Geschichte ihr erklärendes Prinzip zu erkennen strebte. Alle Anlagen und Kräfte des Volkes dachte man sich in jener Urgeschichte in erster Entwicklung. In sie wurde das auf einmal niedergelegt, was als der Schatz der kommenden Zeiten, als Nationalerbgut betrachtet werden konnte. Die Bildung dieser ersten Geschichte war daher durch die Bedeutung derselben in innerer Nothwendigkeit gegeben.

Diese Bedeutung war eine zweifache, die allgemein menschliche und die griechisch nationale. Beide trafen in einer Begebenheit zusammen, weil beide auch in dem Lebensgrund des griechischen Bewußtseyns zusammentrafen, und spalteten sich wieder in die Gegensätze dieses Grundes der menschlichen Natur selbst. Die von innen begeisterte Kraft war die eine, und die erfahrne, durch eigene Wahl und Ueberlegung geleitete Gesinnung war die zweite Seite des allgemein menschlichen Grundes

der griechischen Geschichte, in wiefern die Geschichte Griechenlands auch die Geschichte der subjektiven Natur des Menschen selbst ist. So entstand Iliade und Odyssee, der Doppelklang des einen Grundtones, die Doppelbewegung um den einen Mittelpunkt der gleichen Natur, in der gleichen Begebenheit. Kraft und Ueberlegung stehen sich in der Natur gegenüber, wie Achilles und Ulysses; wie Iliade und Odyssee in der griechisch-epischen Poesie. In beiden offenbart sich die gleiche subjektive Natur, aber in verschiedenen Richtungen; in beiden offenbart sich die Grundlage aller Bildung in ihrem zweifachen Ausgangspunkte. Kunst und Wissenschaft sind die Angelpunkte des natürlichen Lebens. Griechenland ist Repräsentant der subjektiven Ausbildung dieses Naturgesetzes, folglich lagen diese beiden Bildungen in dem Grundgesetze der griechischen Bildung als Ausgangspunkte der ganzen historischen Bewegung Griechenlands. So schildert sich eine Beziehung des Lebens in der andern, und die nationale Bedeutung beider Gesänge ist eben so wohl national griechisch als zugleich allgemein menschlich. Der subjektive Einheitspunkt in der Person des Dichters tritt dagegen hinter den allgemein menschlichen und nationalen Charakter der griechischen Heldengedichte zurück, weil das allgemein Menschliche zugleich als ein vorherrschend Subjektives durch die symbolische Bedeutung des ganzen Inhalts selbst erscheint. Wir hören daher in beiden Gedichten, nicht wie in Dante oder Wolfram von Eschenbach den Dichter selbst mitreden. Dieser, der in der göttlichen Comödie sogar die formale Einheit des Gedichtes bildet, tritt hier ganz zurück. Dagegen aber tritt die plastisch formale Einheit, das allgemein Menschliche in der Persönlichkeit des Helden, um so bedeutsamer hervor, und bildet in ihm die Einheit des allgemein Menschlichen mit dem national Bedeutsamen und subjektiv Einheitlichen, wie das Gesetz der Kunst diese Einheit als formale Bedingung eines poetischen Kunstwerks fodert.

Die beiden Grundbeziehungen der Subjektivität zur menschlichen Natur, die in allen spätern Poesien und in allen Formen der griechischen Kunst modificirt, der Erscheinung nach aber in

ihrem Grundcharakter stets als die gleichen immer wieder hervortreten, machen allein die wesentliche Verschiedenheit der Iliade und der Odyssee aus. Aus dieser qualitativen Verschiedenheit des Inhalts geht die bestimmte einheitliche Form beider Heldengedichte hervor. Der Held der Iliade ist der von den Göttern verherrlichte stürmische Held Achilleus; der Held der Odyssee, der stets besonnene, selbst auf Ithaka noch die Minerva durch List und berechnende Klugheit überraschende Held Odysseus.

§. 101. Die Iliade.

In der Verherrlichung jener drängenden, stürmenden Kraft, die nichts um ihren innern Beruf weiß, sondern nur der Kraft sich bewußt ist, besteht der Einheitspunkt der Iliade. Dem Achilles stets der besonnene Hektor und der herrschende Völkerfürst Agamemnon gegenüber. Ueber beide herrlich aber ragt der schnelle Renner Achilleus hervor. Wenn die gesetzmäßige Herrschaft, die im Agamemnon sich ausspricht, unklug die göttlichen Gaben der Menschen mißkennt, so büßt sie ihre eigene Schwäche durch selbstgewählte Niederlage. Jede ursprüngliche Kraft will und muß geehrt werden als eine göttlich-verliehene, vor der jede irdische Autorität zurücksteht. Nicht also Agamemnon. Je mehr er die übermächtige Heldenstärke des Achilles anerkennen muß, desto mehr strebt sich der Autoritäts-Hochmuth gegen ein solches Zugeständniß. Herausfodernd kränkt er den Helden; und schwer büßen die Achäer den Mißgriff des Herrschers. Die götterbegünstigte Kraft zieht sich zurück, und die übrigen Helden, schöne menschliche Kräfte, sie vermögen nicht das Schicksal abzuhalten von den eigenen Schiffen. Da ist der männliche Diomed, der besonnenste, kräftigste Held des Volkes, der selbst Götter verwundet und an Edelmuth alle überragt. Ihm aber fehlt die unsichtbare Weihe der Kraft; er ist stark, aber er ist nicht unüberwindlich. Da ist der unbändige Ajax, der sich im Gewühle des Kampfes nicht eines Gottes Hülfe, sondern nur Licht wünscht, im Gefühle seiner Stärke; aber ihm fehlt es an innerer Erhebung, an freier Kraft, an der mit dem Sturme selbst anwachsenden Fülle der Begeisterung. Auch der

kluge Odysseus besteht nicht in diesem Schicksalsdrange. Wo die Ueberlegung mit Manneskraft und Heldenmuth vereint in den gleichen oder ungleichen Kampf des subjektiven Lebens eintritt, da siegt seine ausdauernde Rechte; aber wo der große Moment entscheidet, wo die Schicksale der Völker in der Wage schweben, da siegt nur die göttliche Kraft.

Mit wunderbarer Kunst sind diese Heldenkräfte gezeichnet und durch Nebenfiguren weiter geführt. Die Trilogie der menschlichen Kräfte tritt auch in ihnen wieder hervor, um den aus der gleichen Trilogie herausgenommenen Mittelpunkt zu tragen. Alle menschlichen Kräfte sind schön und mächtig; aber sie vermögen Nichts gegen das anstürmende Schicksal. Nur eine gottbegeisterte, über das Menschliche hinaufgehobene Kraft vermag in dieser Erhebung das Natürliche und Uebernatürliche der historischen Macht der Begebenheiten zugleich zu tragen. Mit wundersamer Kunst werden die untergeordneten Kräfte in den Kampf gezogen und der Mittelpunkt des Ganzen im Hintergrunde gehalten, bis diesen ihre natürliche Macht und Ohnmacht sich geoffenbart, damit dann, wenn in der Anschauung und Bewunderung dieser Thaten zweiten Rangs die Seele gesättigt ist, der Held, der verherrlichte des Ganzen, im vollen Lichte des Ruhmes strahle, und allein vollbringe, was alle zusammen nicht nur nicht vermocht, sondern wobei sie zuletzt als Besiegte aus dem Kampfe gewichen waren. Hektor aber, der besonnene Heerführer, erscheint groß und mächtig, so lange ihm nicht die höhere Kraft gegenübertritt. Mit ihm ist die Trilogie der ersten Kräfte des ganzen Kampfes vollendet.

Aber mit Hektors höchstem Sieg ist der Augenblick der innerlich gewaltigen, weil vom Göttlichen bewältigten Kraft gekommen. Darum fallen und weichen alle vor ihr allein. Wenn den Menschen die Begeisterung entrafft, dann ist er mit einer unbegreiflichen unwiderstehlichen Macht ausgerüstet. Aber die Begeisterung will geweckt seyn von innen. Nicht der Ruhm allein ist es, der die Begeisterung weckt. Nur die Negation desselben schneidet in ein solches Gemüth tiefkränkend ein. Achill sucht nicht Ruhm; aber die Schmach kann er nicht ertragen. Weh denen, die ein

solches Gemüth in solcher Kraft nicht verstehen! Wer den Achill trotzig, unbändig und unleidlichen Uebermuthes voll mit Tadel überhäuft, verfehlt sich tief an seiner edlen Natur. Wie freundlich kommt er der Botschaft entgegen, wie weich weint er mit Phönix, wie kindlich schmerzlich klagt er der Mutter das ihm erwiesene Unrecht; wie oft überredet er sich selbst, abzufahren und das griechische Heer seinem Schicksal zu überlassen, um ihnen zu zeigen, wen sie verstoßen; aber stets bleibt er wieder, von dem innern Edelmuth seines großen Herzens überredet. Er erscheint hart, da er weich ist, und sich selbst verhärtet, um den Schmerz der Verachtung weniger zu fühlen; erscheint trotzig, da er nachgiebig und milde ist im Herzen, und nur nicht nachgibt, um nicht von Geschenken bestochen, oder nach äußerlicher Versöhnung begierig zu erscheinen. Darum als Patroklus die Gefahr der Griechen verkündet, wie treibt er ihn an, zu retten und zu helfen; wie willig gibt er ihm seine eigene Rüstung, und überläßt ihm gerne seinen Ruhm; und als endlich der theuerste seinem Herzen gefallen, da hat er alles vergessen, und sucht selbst den Bund mit Agamemnon. Sein Herz allein regiert. Dieß läßt ihn äußerlich anders erscheinen, als er ist, weil man es nicht versteht. Daher die Widersprüche in seinen Aeußerungen und in seinem Benehmen, die alle so leicht aus dieser Gluth der innern Empfindung sich erklären lassen, und am Ende so schön sich lösen.

Achill ist ein hochbegabter, natürlich reicher Mensch, ein großes Herz, eine unwiderstehliche Kraft, die sich selbst nicht kennt, und von andern nicht erkannt, und nur von den Göttern gewogen wird. Er ist der Mann des Augenblicks, der alles vermögenden Kraft, die von innen heraus wirkt und schafft, und sich selbst nicht begreift in seiner Bedeutung, außer nur im Gegensatze mit der Gemeinheit des Neides und der Ungunst. Die natürliche Grenze und Macht einer solchen Anlage tritt in Achilles aufs herrlichste hervor, und bleibt die stets wahre Offenbarung einer leuchtenden Naturkraft. Daß die Götter in der Offenbarung einer solchen Naturanlage mit in die Handlung eingehen, ist sehr natürlich, weil allen übrigen Menschen in einer solchen begabten Natur das

Zusammentreffen göttlicher Sendung mit natürlicher Anlage sich kund gibt. Die ganze olympische Götterwelt, zusammengesetzt aus den idealisirten Naturkräften, tritt daher in den Streit des Kampfes vor Troja mit ein, und die Mythologie findet selbst wieder in der Geschichte ihre genauere Bestimmung, so wie die Geschichte in Verbindung mit dem Mythus sich erklärt. Je deutlicher die einzelnen menschlichen Kräfte auf den Schauplatz des Kampfes treten, um so bestimmter erscheinen die Umrisse der Göttergestalten, um so lebhafter vermag der Dichter die unsichtbare Welt der Ideale mit natürlichen und sichtbaren Formen zu bekleiden.

Wie aber die Iliade in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung durch den Kampf aller menschlichen Kräfte gegen einander erscheint, ist sie eben dadurch auch wieder ächt griechisch. Die Farbe und Gestalt für alle diese Erscheinungen ist aus dem griechischen Leben genommen. Der Streit der Griechen vor Troja ist auch ihr Streit vor der Geschichte. Alle Einzelheiten des griechischen Volkes, und die Macht wie der Sturz Griechenlands, im Wettkampf und in der gegenseitigen Eifersucht der Einzelnen, schildert sich bereits im Kampfe jenes ersten Heldenlebens. Während Hektor die Trojer stets gemeinsam zur Schlacht antreibt, sind die Griechen stets im Einzelkampfe groß, aber nicht im Ganzen. Asiatisch-monarchische und griechisch-republikanische Richtung begegnen sich schon. Aus der Freiheit der Subjektivität ergibt sich die Macht Griechenlands. Die eifernden Kräfte der einzelnen Staaten bilden die griechische Geschichte. Der Kampf mit dem Barbarenthum gilt als Nationalkampf. Die frühere, größere aber verweichlichte Bildung Asiens wird überwunden, und aus dem Siege über dieselbe blüht die griechische Bildung. Die achilleische Kraft blieb griechisches Nationaleigenthum. Die Begeisterung des Heroenlebens und der produktiven Genialität war ihre Naturanlage. Auch Plato preist den göttlichen Wahnsinn, der zu herrlichen Thaten antreibt. Die Schwachheit aber findet sich bei der Stärke, und jene Eifersucht des Genies ist die Achillesferse, an der die jugendlich ungestüme Kraft Griechenlands verblutete, von der weichlichen Hand eines asiatischen Mädchenräubers verwundet.

Der Kampf mit Asien brachte nach Griechenland unsterblichen Siegsruhm, aber auch die Keime des künftigen Verfalls. Gegen Asien zu kämpfen war ihr gemeinsames Erbtheil; aber Asiens Schätze verwundeten diesen Nationalhaß an seiner unbeschützten Ferse; und das kunstreiche Griechenland fiel, ein Raub jenes bestechlichen Pfeiles asiatischen Goldes.

Die innere Einheit und der innere Gegensatz des ganzen Gedichtes löst sich aber auch wieder in äußerer gerundeter Form. Die Trilogie der persönlichen Kräfte, wie sie im Ganzen nebeneinander bestehen, tritt in der Entwicklung der epischen Erzählung nach einander hervor. Mitten in der Begebenheit des Kampfes erhebt sich der Streit zwischen Achill und Agamemnon. Dann wickeln sich die einzelnen untergeordneten Heldengestalten aus diesem Zwiespalt hervor. Ulyß erscheint in der Rathsversammlung; Diomed im Kampfe mit dem ganzen Heere, und Ajax im Zweikampfe mit dem dritten Hauptgliede der Epopoe, mit Hektor. Nun hat sich die Entfaltung der Kräfte auf Erde entwickelt. Fortan tritt sie nun auch in den Olymp ein. Der Entschluß des Kroniden, den Achill zu verherrlichen, wird ausgesprochen. Nun beginnt der zweite Theil der Begebenheit. Schritt für Schritt werden die Achäer zurückgedrängt. Alle einzelnen Kräfte treten wieder ins Spiel der Ereignisse. Alle leisten das Große, aber alle erliegen. Der unbesiegliche Held wird endlich von seinem Herzen besiegt. Der Tod des Freundes führt die dritte, letzte Katastrophe des Kampfes herbei. Der siegende Held tritt auf den Schauplatz. Die eine widerstrebende Kraft, die Herrschermacht wird versöhnt, und huldigt der göttergleichen Stärke; die zweite, nicht vaterländische Kraft wird überwunden. Der Todte wird versöhnt und der Unwille des Helden geschweiget. Mit der Grablegung Hektors endigt die Begebenheit. Den Sieger verherrlicht die Ueberwindung des Gegners. Er ist der Träger des Schicksals. Dieses siegt durch ihn. Daher endet sich die Begebenheit mit diesem Siege. Im Drama würde der Held unterlegen seyn, denn dort ist die Begebenheit Handlung, Kampf des Einzelnen mit dem Schicksal; hier aber ist sie Geschichte, Verklärung der Begebenheit durch die Ein-

heit mit einem übernatürlichen Grunde. Dieser Schluß des Sieges ist dem griechischen Epos wesentlich. Ebenso die Einheit des Helden, der zugleich Träger der subjektiven Einheit und des allgemeinen menschlichen Schicksals wie der allgemein menschlichen Anlage ist.

§. 102. Die Odyssee.

In derselben Weise wie in der Iliade Achilles, nur von einem entgegengesetzten Ausgang aus gesehen, ist auch Odysseus der Typus des allgemein Menschlichen zugleich mit der Bedeutung des sonderheitlichen griechischen Volksthums in der zweiten Bewegung der menschlichen Thätigkeit, in der Kraft des Gedankens und der Ueberlegung. Ein stets mit gleicher Gewißheit und Klarheit festgehaltenes Ziel, die Heimkehr ins Vaterland, wird mit Muth und Ausdauer, vor Allem aber mit stets fertiger, kluger Besonnenheit festgehalten, und alle Gefahren von dem durch Weisheit gelenkten Heldenmuthe überwunden. In allen Stücken das Gegentheil von Achilles ist Ulysses dennoch so ursprünglich heldenkräftig als jener. Aber nicht die innere unbewußte Kraft, sondern der wohl bemessene Muth ist sein Führer. Achill übt alles, wie es das Herz und der Augenblick der Aufregung gebietet, Ulyß dagegen läßt stets verständige Besinnung und Vorsicht walten. Der Eine erwirbt sich Heldenruhm durch die unbewußt in ihm waltende allen überlegene Stärke, der Andere durch die allen zuvoreilende Weisheit. Dieser Unterschied steht eben so zwischen dem Gedanken und dem künstlerischen Werke, wie zwischen Ulyß und Achill. Beide sind in gleicher Weise ursprüngliche Kräfte der Menschennatur. Beide treffen in allen Menschen zusammen; aber doch ist entweder die eine von beiden die überwiegende, oder beide mäßigen sich untereinander, und aus diesem Verhältniß der beiden ursprünglichsten Kräfte der menschlichen Subjektivität geht der Beruf des Einzelnen hervor. Je nachdem diese Kräfte mit einander gemischt sind, so ist die geistige Fähigkeit der Menschen beschaffen. Ganz entbehrt kein Mensch eine von beiden; aber eine kann doch bei weitem von der andern überwogen werden; so daß diese kaum noch sichtbar erscheint. Wie Ulysses nicht ohne Heldenmuth und

augenblickliche Erregung des Gefühls, so ist Achill nicht ohne Besonnenheit und Ueberlegung; wie denn gleich im ersten Gesang Homer erzählt, wie Minerva ihn vor Thätlichkeiten in der Rathsversammlung der Achäer warnt. Beide aber geben dennoch so sehr die an sich entgegengesetzten Grundeigenschaften der menschlichen Naturanlage des Könnens und Denkens kund, daß sie gerade dadurch zum gemeinsamen Ausdruck der in Griechenland vorherrschend der Kunst und Wissenschaft geweihten Bildung dienen, und so in der allgemein menschlichen Bedeutung ihrer bestimmten Heldengestalt und ihrer verschiedenen Lebensbahn zugleich die griechische Nationalität bezeichnen.

Obwohl nun Homer gewiß nicht mit Absicht diese psychologischen Offenbarungen in seinen Heldengedichten bezweckte, sind sie doch ebenso gewiß in seiner Darstellung enthalten. Ob er davon wußte oder nicht, gilt gleich für den wesentlichen Inhalt; er war dazu durch die innere Nothwendigkeit des griechischen Lebensgrundes gezwungen. Die subjektive Natur des Menschen, die sich den Griechen durch die Gesetze des natürlichen Könnens und Erkennens offenbarte, nöthigte den Dichter durch die äußere Form zu der Offenbarung des ihm selbst verborgenen Inhalts. Das Gesetz des Logos gab ihm diese Offenbarung, und alle Zeiten haben sie durch Homer empfangen, und allen Zeiten ist die Aufgabe, das durch ihn zum Erbgut der Menschheit Gewordene auszulegen. Der Grundbau war die Quantität der menschlichen Kraft, und die Qualität wuchs aus der Quantität heraus und bildete in ihm die lebendige Form, die nicht todt, sondern lebend, wie jedes Werk, das Geist und Leib in Eins verbindet, nun mit den Jahrhunderten, die es bereits durchlebt, sich immer mehr auf ihren eigenen Inhalt besinnt. Diese Besinnung über den Inhalt ergeht sich daher nothwendig in der genauen Erwägung des Umfangs. Die Verhältnisse der äußern Gliederung geben Aufschluß über die innere Artikulation des dadurch geoffenbarten geistigen Wortes.

In derselben Einheit wie die Iliade wird bei genauer Betrachtung der äußerlichen Verhältnisse der Form auch die Odyssee gedichtet erscheinen. Die Gleichheit des Charakters oder vielmehr

der höhern Lebenseinheit, die im Odysseus sich offenbart, geht mit überraschenden Zügen durch das ganze Gedicht hindurch. Diese Einheit gliedert sich aber von selbst wieder in die nothwendigen Verhältnisse der Vermittlung. Nachdem im Rathe der Götter die Heimkehr des Helden und Dulders beschlossen und der Gegensatz des Widerspruchs zwischen der Minerva, der Göttin der Weisheit, und dem pfadlosen Ungestüm des den klugen Odysseus hassenden Poseidaon im Himmel eingeleitet ist, spinnt er die Begebenheit auf Erde sich ab. Die ungebändigte, wie das Meer, aus dem in der Kunst zwar die Schönheit geboren wird, in der Erkenntniß aber nur Unklarheit und Schwanken entstehen würde, anstürmende Kraft steht trotzig und gefahrvoll stets der Wissenschaft und besonnenen Ueberlegung gegenüber. Dennoch ist es auch das Unendliche, das in seinen Wanderungen und Umgestaltungen durch die Endlichkeit hindurchgeht, was auch in der Wissenschaft festgehalten werden muß, als der, der gestaltlosen und unergründlichen Meerestiefe entstiegene Proteus, der mit Ausdauer durch alle Formen verfolgt, sich endlich in der ersten Menschengestalt wieder zeigt, und von allen Wesen Kunde gibt. Das Ungewisse und Schwankende des menschlichen Strebens treibt den Geist durch alle Pfade der widerstrebenden Kräfte hindurch. Wenn er aber das gleiche Ziel stets vor Augen behält und mit alles erduldender Ausdauer es verfolgt, wird der menschliche Geist, wenn auch schlafend und auf fremden Schiffen, dennoch endlich zur Heimath gelangen.

So finden wir die Grundanschauung des ganzen Gedichtes sich gestalten, die dann nach außen sich wieder in die nothwendige Gliederung der formal einheitlichen Vermittlung auseinandergibt. Den Mittelpunkt bildet, wie sich das nothwendig von selbst ergibt, der seine Irrfahrten erzählende Odysseus. Dieß ist, könnte man sagen, der subjektive Theil des ganzen Gedichtes. Diese mittlere Einheit findet sich aber wieder von der vorausgehenden Schilderung der Heimath selbst, und der persönlichen Kräfte, die den Helden in seiner bestimmten Ueberlegenheit offenbaren müssen, und von dem nachfolgenden Sieg des Helden in dem eigenen Vaterlande, darin sich in Abwesenheit des wahren Hortes die falsche

Schaar ungehöriger Freiwerber angesiedelt, denen die noch ungeprüfte Kraft des jungen Telemachs nicht gewachsen ist, über diese unbefugten Schwelger an fremdem Eigenthum, eingeschlossen. Ein offenbarer Typus jedes wissenschaftlich originalen Heldenlebens, das in der Jugend durch das Bedürfniß der Zeit in die Fremde sich fortgezogen findet, und dann in der eigenen Heimath vergessen wird. Die wahre Gemahlin des um die Wissenschaft viel erduldenden, tausend Gefahren bestehenden Helden, wird von buhlerischen unmännlichen Freiern umschwärmt, die ohne Prüfung von dem Fette fremder Wissenschaft zehren und im wissenschaftlichen Haushalt wie Blutsauger das Mark der geistigen Heimath des Menschen mit negativ zehrender Thätigkeit aussaugen. Diese Hummeln der kritischen Gelehrsamkeit, der brodlosen Exegese des schon da Gewesenen, der feilen Berufung auf die Werke Anderer, bereichern die Wissenschaft nicht, sondern schänden sie und verprassen ihr Gut. Sie wollen nicht Gefahren bestehen um sie, sondern Penelope soll sich ihnen von selbst in die Arme werfen. So werden sie unmännlich, und vermögen nicht einmal den Bogen zu spannen der dialektischen Kunst, noch weniger treiben sie den beflügelten Pfeil durch die aufgesteckten Beile hindurch. Daher sind sie eigentlich nur da, um von den Pfeilen, dem Schwerte und der Lanze des Hausherrn bei seiner endlichen Rückkehr ermordet zu werden. Nur der treue Pfleger des Gutes, der „göttliche Sauhirt Eumöus“ ist werth, mit Ruhm von dem Dichter begrüßt und mit einer bedeutenden Stellung im Ganzen bedacht zu werden. Er ist eine jener bescheidenen und dabei im Eifer für das Gut der wahren Erkenntniß Verachtung und Noth ertragenden Seelen, die den Rest des stattlichen, wissenschaftlichen Vermögens dem einst doch zurückkehrenden Herrn zu wahren suchen.

In dieser Zusammenstellung des Kampfes der duldenden Kraft des Odysseus stellt sich in Gleichem die Trilogie der Iliade wieder her. Wie aber die hier geschilderte Kraft mit jener im Gegensatze steht, so auch die Verhältnisse des Kampfes. Der erste Theil des ganzen Gedichtes entwickelt auch hier die einzelnen Glieder, die in ihrem weiteren Zusammentreffen den Schauplatz

der Begebenheit bezeichnen. Aus der olympischen Rathsversammlung treten wir unmittelbar in die Versammlung der Freier. Hier offenbart sich ihr unberufener Uebermuth und ihre Frechheit. Wir sehen des Telemachs erwachenden Muth. Noch aber vermag er es nicht, der Schaar dieser Frechen zu widerstehen. Er denkt auf Abreise, sowohl um seine jugendliche Unerfahrenheit abzustreifen, als um den Vater zu finden. Er ist der ächte Sohn seines weisen Vaters. Nur so kommt der Mensch zum Selbstbewußtseyn vor der Macht der frechen Vorurtheile, daß er frei sich entfernt, und die Fremde sucht; vor allem aber den herrlichen Vater; den Stamm der vor ihm mächtigen Herrschergewalt selbstbewußter Weisheit. Ulysses wird indeß wider Willen von der schmachtenden, tändelnden Göttin Calypso aufgehalten und endlich durch Götterbotschaft von ihr frei. Allein Poseidaon sieht ihn auf dem Meer, stürzt sein selbstgebautes Floß, und nur die Binde der Leukothea rettet den Schwimmenden an die Insel Scheria, wo er von Nausikaa, der Tochter des Alkinoos und der Arete empfangen, gekleidet und in den väterlichen Palast eingeführt wird. In dieser bedeutungsvollen Gesellschaft erprobt er im Kampfspiel seine Kraft, und genießt die ihm gebührende Ehre. Mit dieser Schilderung schließt sich von selbst der erste Theil des Gedichtes. Man sieht den Odysseus, wie er im Palast des Alkinoos und der Arete aufgenommen, als würdigen Gast sich zeigt, und diese Aufnahme ist vorbereitet durch die unverschuldete Verfolgung von einer unwiderstehlichen göttlichen Macht, und durch die Flucht vor einem unehrenvollen und vom Vaterlande getrennten Leben mit der zärtlichen Calypso. Diese Schilderung des Odysseus selbst ist wieder begründet durch die ihr vorausgesendeten Gegensätze des unehrenvollen Lebens der Freier, und des zwar glücklichen, aber eben darum auch weniger bedeutenden Umherirrens des jugendlichen Telemach. Die drei Grundkräfte, die in der Iliade im Hektor, Agamemnon und Achill ihre Träger erhalten, zeigen sich hier als die Freier, Telemach und Ulyß; aber das Verhältniß, zum Theil das gleiche in Beziehung auf das endliche Unterliegen der Freier und die Vereinigung der beiden

andern Kräfte, ist doch wieder ein entgegengesetztes in dem ersten Verhältniß jener Kräfte zu einander. Das in der Iliade feindlich gesinnte Verhältniß Agamemnons ist hier blos als Getrenntes betrachtet; das im Hektor großartig hervortretende Heldenleben hat in den Freiern sich gleich der Schande angeschlossen. Allein diese Kräfte stehen auch nicht auf der Höhe jener Glieder der Iliade. Die Hauptgefahren, die dem Helden drohen, sind nicht subjektiver, sondern objektiver Natur, kommen nicht von einer einzelnen subjektiven Kraft, sondern aus der Mannigfaltigkeit des äußern Lebens selbst.

Diese offenbaren sich im zweiten Theil des Gedichtes, in welchem, im vollen Gegensatze mit der Iliade, der Held des Epos nicht blos vom Schauplatze nicht zurücktritt, sondern vielmehr als stets handelnd und kämpfend und sogar als selbst erzählend auftritt. In diesem zweiten Theil offenbaren sich die Gefahren, die stets jedem Menschen gegenüberstehen, der mit bewußter Kraft einem höchsten Ziele, seinem fernen Vaterlande, zusteuern will.

Es sind die Gefahren der Unüberlegtheit, der Leidenschaft und der Ueberschreitung des bestimmten Maßes menschlicher Kraft, welche sich nicht blos dem Ulysses, sondern jedem Menschen, der diese Wege fährt, entgegenwerfen. Es sind die siegenden Kikonen, in deren Land die Unvorsichtigkeit, der gleich beim ersten Sieg am Ende der Laufbahn sich wähnenden Gefährten des weisen Ulysses, den ersten Schaden gewinnt; es ist die Speise der Lotofagen, an der die Bequemlichkeit kauend, der Botschaft und süßen Heimkehr vergessen will; es ist das Stierauge Polyphems, das mit den Sinnen schaut, wo der Geist denken soll, und einfach schaut, wo der Geist zweifach seine Begriffe bilden soll, und in übermäßiger Leibesgewalt den innern Menschen der Brutalität des stieräugigen Philisterthums zum Raube werden läßt, denen der Mensch auf erster Fahrt begegnet. Die Dumbheit, würde Wolfram von Eschenbach sagen, ist es, die den werthen Helden Parcival von seiner hohen Laufbahn, von dem selbstherrschenden Königthum des Grals zurückhält.

Wer diese erste Gefahr überwindet, der doch schon viele Ge-

fährten des Ulyß zum Raube worden, und zu Aeolus gesegneter Behausung gelangt, der erhält sofort von dem bewährten Eifer und der sichern Erfahrung günstige Winde zur Heimfahrt. Allein nun, wenn die erste Unverständigkeit überwunden ist, und der Mensch die zur Heimath führenden Winde kennen gelernt, entfesseln sich die Leidenschaften. Die Habsucht der Gefährten läßt es nicht zu, daß der Mensch mit günstigem Winde das Vaterland erreiche. Die entfesselte Begierde nach Gewinn und Ehre reizt das Herz, und der Verstand verliert die Herrschaft über das Schifflein des Lebens. Die Lästrygonen, jene übermüthigen groben Schaaren des Trotzes, der in dem Menschenherzen keimt, und ihm die freie verständige Besinnung raubt, stürmen sofort auch über den armen Dulder herein, und tödten ihm viele seiner Gefährten. Fliehend entgeht er dem Unheil, um in neue Gefahr zu stürzen. Die einmal erwachte Leidenschaft des Herzens wird vollends der menschlichen Gestalt entkleidet in dem Zauberpallaste des sinnlichen Genusses. Es ist die mächtige Circe, welche die Gefährten der Klugheit zu Schweinen und andern Thieren, je nachdem die Lust sich gestaltet im Menschen, verwandelt. Nur der von dem stets im Auge behaltenen Zwecke getragene, und durch den Götterbothen Hermeias mit einer zauberentkräftenden Wurzel begabte Ulysses entgeht der Gefahr und rettet auch die Gefährten.

Nachdem aber die Gefahren der Leidenschaften vorüber sind, und die Sinnlichkeit selbst dem Verstande den Rath gegeben, des Aides Todesbehausung zu besuchen, um von den Gestorbenen Weisheit zu lernen, hat die also erprobte Besonnenheit, wenn sie endlich der niedern Leidenschaft Meister geworden ist, noch immer nicht alle Gefahren bestanden. Die gefährlichern haben sich ans Ende gesetzt. Die erprobte Weisheit vernimmt den Gesang der schmeichelnden Sirenen, die alle locken, um sich hintendrein an ihrem Fleische zu nähren, vor denen Nichts bewahrt, als die Ohren sich zu verkleben, oder an den Mastbaum des Schiffes, an den Mittelpunkt eines bestimmt bewahrten, festen Berufes sich zu binden, und von dem erkannten Gesetze sich gänzlich festhalten zu lassen. Von dieser Gefahr hinweg fährt dann das Schifflein

des Lebens in jene unselige Gefährlichkeit der Uebertreibung nach links oder rechts, nach unten oder oben, in jene Gefahr der Partheiung, wo man des rechten Weges verfehlt, sobald man sich dem einen oder andern Extreme der, jede Gegenwart beherrschenden Partheien zu sehr nähert. Die Scylla und die Charybdis raffen von beiden Seiten allzuviel hinweg. Zu muthlos und zu verwegen ist gleich gefährlich, und wer dem einen Uebermaß ausweicht, fällt leider allzuleicht in das entgegengesetzte. Nur das bestimmte Festhalten an dem innerlichen Muthe des ausdauernden Strebens zur Einen, unvergessenen Heimath rettet uns aus dem doppelten Schiffbruch des Lebens. Allein auch die also gerettete praktische Weisheit vergißt dann noch häufig des rechten Maaßes, und sich allzu sicher wähnend, fällt sie gerade durch ihre eigene praktische Rücksicht. Alles dem eigenen praktischen Vortheil zuwendend, vergreift sie sich an den Heerden des Sonnengottes, und so unterliegt die letzte Erfahrung selbst noch der Versuchung, sobald sie des letzten Zweckes ihres Weges, der Heimkehr in das Vaterland nur auf einen Augenblick vergißt, und das irdische Bedürfniß dem höhern Lebenszwecke vorzieht. In dieser letzten Prüfung auf Thrinakria unterliegen auch noch die letzten Gefährten des Ulysses. Allein und ohne Schiff kommt er auf dem Eiland der Calypso an, wo er zärtlich empfangen wird, und der Ruhe nach allen Gefahren genießen darf. Ihm aber darf keine Ruhe seyn. Das Glück der blos seelischen Zärtlichkeit ist nicht sein Beruf. Die Heimath muß er finden, und darum ist ihm das Lager der Göttin in die Länge unleidlich, und er sinnt auch hier wieder auf Heimkehr. Damit endet nun auch das zweite Glied des Gedichtes. Der Held erscheint in seiner allgemein menschlichen Bedeutung, er ist ein persönlicher Ausdruck aller Kämpfe des überlegenden Geistes. Nichts hat Homer vergessen. Alle Gefahren sind in sich selbst wieder in ihre eigenen Glieder gelöst, und die durch das ganze Gedicht sich so oft wiederholende Neunzahl begegnet dem Leser hier in ihrer vollen Bedeutung. Diese symbolische Bedeutung, die durch das Ganze hindurchweht, ist der ideale und natürlich nothwendige Gehalt und Inhalt des Gedichtes, der

vom Dichter nicht erkannt, aber unbewußt geschildert worden. Die menschliche Natur drängte ihn von selbst dazu. Ihm stand es zu, diesem Drange gehorsam zu bilden, was ihm eingegeben wurde, uns kommt es zu, diese Eingebungen zu verstehen, und sie auch ohne das Kleid ihrer leiblichen Gestalt in ihrer innern Schönheit und Bedeutung zu erkennen.

Im dritten Theil des Gedichtes treten dann auch die übrigen Kräfte wieder hervor. Der Sauhirt Eumöus offenbart seine Treue und den Adel seines Gemüthes. Telemachos kehrt zurück, und ihm entdeckt sich der Vater und dann auch dem treuen Diener. Sodann führt uns die Geschichte in das Treiben der Freier ein. Der Rathschluß der Ermordung des Telemachs mißglückt. Aber ihr Uebermuth läßt nicht nach; der Sänger warnt; finstere Schatten ziehen warnend über den Hofraum, sie achten es nicht. Ein wahres Bild unverständiger Freiwerber um die Gunst des Augenblicks. Wenn die Stimme der Kunst warnend sich vernehmen läßt, wenn düstere Schatten über die Gegenwart hinfliegen, wer achtets? man fährt nur um so erpichter fort, sich selbst zu betäuben, um die Zeichen der Zeit nicht zu hören. Endlich tritt der Held selbst ein, unerkannt, verachtet und beleidigt bis zum höchsten Grad. Da erwacht die Rache. Vergeblich ist dann die Bitte vor dem unerbittlichen Hinsterben, wenn man es zuvor trotzend herausgefodert. Getödtet wird die freche Schaar; auch der Zwiespalt der Verwandten wird besänftigt, und die Ueberlegung herrscht in ihrem Eigenthum.

Diese in ihren allgemeinsten Umrissen durchgeführte Grundtheilung ließe sich fortführen bis in die einzelnsten Glieder herab, ohne daß dadurch der Mannigfaltigkeit des Gedichtes irgend ein Eintrag geschehen dürfte. Der kunstvolle Bau des Ganzen leuchtet aber auch aus diesen Umrissen schon glänzend hervor. Die innere Einheit ist mit der äußern plastischen Leiblichkeit der Form in lebensvoller Harmonie; eins lebt und bewegt sich im andern als in seinem eigensten Elemente; und so entstand jene staunenswerthe, gediegene Schönheit der Form, die immer gefällt, immer belehrt, immer erhebt, weil sie den lebendigen Reiz des geheimen, un-

ergründlichen und doch in Allem gegenwärtigen Naturlebens offenbart.

β. Die gemischte epische Dichtung.

§. 103. Die Erweiterung der homerischen Epopöendichtung durch Hesiod und die cyclischen Dichter.

Mit der Odyssee ist der Umlauf der griechischen Epopöe vollendet. Die dritte Seite des subjektiven Geistlebens, die der praktischen Gewalt des Handelns, war einem spätern Volke zugetheilt, welches Wissenschaft und Kunst von den Griechen entlehnte, um ihnen durch die politische Macht eine äußerliche welthistorische Bedeutung zu geben. Den dritten Helden des subjektiven Lebens müssen wir daher in der römischen Poesie suchen. In Griechenland aber war mit den beiden homerischen Heldengedichten die eigentlich innerlich nationale und allgemein menschliche Bedeutung der griechischen Bildung nach dieser Seite hin formal geschlossen. Nur ein Rest des Inhalts, ein Streben nach einer irgendwo verborgenen Einheit war noch übrig geblieben. Zum Theil war die menschliche Umbildung des Götterlebens noch nicht vollendet, zum Theil war die praktische Seite der poetischen Lebensanschauung nicht ausgebildet. Beide Richtungen suchten nun zwar auch noch einen Ausweg in der bildenden Phantasie: konnten es aber zu keiner vollendeten Form mehr bringen.

In diesem unbestimmten Drange nach einer qualitativen Erweiterung des poetischen Inhalts sind die Gedichte Hesiods entstanden. Ohne gerade den Streit der Archäologie über die Aecht- oder Unächtheit aller dem Hesiod zugeschriebenen Werke schlichten zu wollen, ist doch so viel gewiß, daß diese, um die homerische Zeit entstandenen, Gedichte gerade dieses Inhalts sich bemächtigt, und in der Theogonie das mythische, in den Werken und Tagen das praktische Gebiet der Poesie betreten haben, ohne aber zu einer in sich geschlossenen Einheit zu kommen. Diese Gedichte sind aber bei weitem unterrichtender für den Archäologen als für den Aesthetiker. Sie sind gewissermaßen gleichzeitige gelehrte Comentare zum Homer, in welchen die Götterpersoni-

fícationen desselben bis zu ihrem, in der bildenden Phantasie begründeten ersten Ursprunge zurück, und die Schilderungen des nationalen Lebens bis zur philosophischen Sentenz fortgeführt werden. Der Schild des Herakles, in welchem vielleicht eine persönliche Einheit gewonnen und in derselben die poetische Form vollendet werden sollte, ist weit unter dem Werthe eines eigentlichen Epos, ist gleichfalls nur leere Beschreibung, unterrichtend für den Archäologen, aber ohne tiefe poetische Bedeutung.

Es ist in allen drei Werken ein großer Reichthum des Inhalts angehäuft, aber eine gemeinsame Einheit hat ihn nicht durchdrungen, und so ist dieser Inhalt auch nur im Einzelnen bedeutend, im Ganzen aber ohne sich selbst tragende Form geblieben. Jedes Einzelne ist für sich von reicher Symbolik, aber es muß stets in jenem allgemein menschlichen Sinne, der ein natürlicher und geistiger zugleich ist, welcher uns in der Iliade und Odyssee in formaler Vollendung begegnet, verstanden werden. Jede einzelne Entgegensetzung und Ausgleichung hesiodischer Bildung ist ein Miniaturbild der mächtigen homerischen Gesänge, und dient zur bessern Einsicht in die vollendeten Kunstwerke des größern Zeitgenossen. Der Wetteifer Hesiods mit Homer, von dem uns erzählt wird, kann von der Nachwelt leicht entschieden werden. Hesiod, reicher an Einzelheiten, ist der Scholiast des Homer; in ihm ist der Schatz des überzähligen Materials niedergelegt, und zu einzelnen niedlichen Bauwerken, gewissermaßen zu Wohngebäuden und Statuen verarbeitet, was Homer zu seinem Tempelgebäude nicht mehr verwenden konnte. Wie aus dem Ocean die Schaar der Oceaniden auftaucht, wie nach Erkennung der obern olympischen Götter jeder Quell und Baum sich belebt, und eine Götterfülle die ganze Erde bevölkert; so entsprossen den homerischen bestimmten Göttergestalten diese allseitig sich ausbreitenden Gebilde der historisch bildenden Phantasie. Homer läßt jene Bäume, Quellen und Flüsse zu Personen und Göttergestalten werden, die gerade in den Gang seiner Geschichte sich verflechten. Hesiod breitet diese Freiheit der bildenden Phantasie ohne plastische Veranlassung überall hin aus, und es werden einer spätern Zeit diese

ohne weitern Grund überall aufsprossenden Göttersaaten manchmal lästig, weil sie häufig ohne weiteres historisches Interesse erscheinen. Wozu soll die Phantasie sich mit all diesen Formen schleppen, wenn sie keine weitere Veranlassung hat, ihre poetische Hülfe anzurufen.

Wie aber die Phantasie Hesiods in die Erweiterung und gewissermaßen Verkleinerung der homerischen Götterwelt sich einließ, und das plastisch Begonnene fast pedantisch allseitig auszuführen und zu individualisiren suchte; so war damit schon ein weiterer Schritt zu der spätern Einführung der Götterwelt in die Menschenwelt, oder vielmehr der Umkehrung des ganzen Bildungsganges der erfindenden Phantasie gegeben. Wie nämlich zuerst die allgemein menschlichen Kräfte in dem Mythus Gestalt und Leben und für sich bestehende Persönlichkeit gewannen, und dadurch zu göttlichen, unsterblichen, idealen Menschen wurden, so kehrte sich später das Verhältniß um, und die individuelle Menschengeschichte gab der vergleichenden Phantasie Veranlassung, das Menschliche, Besondere mit der allgemeinen Bedeutung jener ersten Göttergestalten zu vergleichen, das etwa Mangelnde hinzuzufügen, und dem individuellen Verlauf eines ausgezeichneten Menschenlebens, als allgemeiner Typus aller ähnlich begabten, aber hinter ihren idealisirten Urbildern zurückgebliebenen Spätern, göttliche Bedeutung zu geben. Den Uebergang zu einem solchen Verfahren der Phantasie gab die allseitige Belebung der ganzen Natur mit göttlichen individuellen Lebenskräften. So entstand die Vergötterung der Helden und aller als Wohlthäter der Menschheit ausgezeichneten Männer. Die Menschen erwarben sich selbst den Zutritt zu den Göttermahlen. Dieser Bildung der Halbgötter durch die den Mythus allmählich erweiternde und umbildende Phantasie entsprechen auf dem Gebiet der epischen Dichtung die spätern historischen oder cyclischen Dichter. Allein eben so wenig oder eigentlich noch weniger als bei Hesiod konnte dieser Weg der einzelnen, bereits historisch gewordenen, also für das allgemein Menschliche weniger bedeutsame Thatkraft zum Epos sich gestalten. Der Grund alles Heldenlebens war ent-

hüllt; jeder einzelne Heros war nur ein Nachhall der ersten menschlichen Urkraft, und konnte sich über die singuläre Bedeutung nicht erschwingen. Von diesen cyclischen Dichtern ist daher so viel wie Nichts übrig geblieben, und die Poesie selbst hat davon keinen Schaden genommen. Das historische Richteramt ist hier mit dem ästhetischen zusammengefallen. Der Gegenstand dieses cyclischen Epos gehört eben so in seiner richtigen Auffassung dem Drama an, wie die zwischen demselben und dem eigentlichen Epos liegende Vermittlung den Uebergangsformen und in ihrem innersten Wesen der Lyrik angehört.

γ. Aeußeres historisches Verhältniß der griechischen Epopöendichtung.

§. 103. Verhältniß des Anfangs der griechischen Poesie in der Epopöe zur poetischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit überhaupt.

Mit der epischen Poesie ist der erste Aufschwung des griechischen Nationallebens gegeben. Es ist ihre religiöse und philosophische Bildung zugleich mit dem homerischen Epos begonnen. Die Opposition gegen alles Unverständliche, Ungeheure und Formlose ist in eine bestimmte Einheit und sichtbare Gestaltung eingetreten. Das rein menschliche und natürliche Bewußtseyn der Subjektivität ist mit der epischen Poesie erwacht, und mit ihm zugleich die nationale Bildung des griechischen Volkes. Aus den allgemeinen Fluthen der Völker hat sich in dem gesegnetsten Winkel des europäischen Continents zuerst ein Völkerkrystall niedergeschlagen. Damit ist überhaupt der Anfang aller poetischen Sprachenentwicklung bestimmt. Die erste Menschenfamilie hat zuerst das moralische Leben ausgeschieden und mit der Natur den einfachen Unterwerfungsprozeß begonnen, bis in der allmählich anwachsenden Verderbniß die erst eingetretene Revolution und Umkehrung des menschlichen Verhältnisses zur Natur eine allgemeine Erdrevolution zur Folge hatte, und in dem allseitig überlieferten Faktum der allgemeinen Naturfluth eine allgemeine Umkehr der Dinge eintrat. Nach ihr schieden sich die Geschlechter. Eine dreifache Austheilung der natürlichen Kräfte brachte eine dreifache Geschie-

denheit des Bildungstriebes hervor. Die Uebernatur eines religiösen Bandes stellte sich der bloßen Natürlichkeit des rein sinnlichen Lebens gegenüber, während zwischen beiden ein mittleres Element der einfach menschlichen Bildung eintrat. Nun dehnten die Völker sich nach allen Seiten aus, trugen aber den Grundtypus jener Geschiedenheit mit sich in die Ferne. Der Stamm der höhern Verheißung hatte den religiös-moralischen Antheil sich angeeignet, der entgegengesetzte war der Sterilität und Bildungslosigkeit des Naturlebens verfallen, und blieb auf der gleichen Stufe der Bildung bis auf den heutigen Tag. So trennten sich Semiten und Chamiten nach entgegengesetzter Richtung des Lebens, in dem entgegengesetzten Grundcharakter historischer Entwicklung. Die allenfallsigen Mischungen tragen stets doch wieder das Gepräge des beiderseitigen Grundcharakters an sich. Zwischen beiden Gegensätzen tritt dann die Entwicklung der natürlichen Bildung ein, die der subjektiven Bewegung und Thätigkeit sich erfreuend, diese zunächst doch nur auf dem Gebiete des Naturlebens ohne Verheißung und ohne Fluch in rein subjektiver Anstrengung zu vollführen hatte. Dieß war die Aufgabe der Japhetiten.

Alle diese geschiedenen Kräfte konnten aber erst dann in ihre rechte Ausbildung und vorgezeichnete Form eintreten, als die nationalen Bewegungen der geographischen Völkerwanderung der ersten Vertheilung der Erde unter die einzelnen Stämme ausgeschwankt, und die einzelnen Nationen ihren bestimmten Standort gefunden hatten. Diese Periode tritt nun in den beiden entschiedensten Nationalbildungen der Offenbarung des Logos, in der hebräischen und griechischen Bildung fast gleichzeitig ein.

Die jüdische Nationalität, welche bestimmt war, das moralische Gewissen der Menschheit in den Geboten des Dekalogs zu bewahren, hatte im zehnten Jahrhundert vor Christus seinen großen Lyriker, den königlichen Psalmisten David; und ungefähr ein Jahrhundert später erwachte in der griechischen Nation, welcher die Bewahrung des Naturgesetzes anvertraut war, die epische Poesie in Homer. Tausend Jahre vor Christus begann von zwei ganz entgegengesetzten Seiten die Entwicklung der poetischen

Bildung der Menschensprache und des Menschenwortes, und mit dieser Zeit dürfte daher wohl ein großer Abschnitt in der vorchristlichen Weltgeschichte selbst gegeben seyn; so wie ein tausend Jahre nach Christus eine ähnliche, die entgegengesetzten Kreise der Erde durchwandernde Bildungsbewegung aufblühte.

So bereitet sich die Blüthe des natürlichen Lebens durch ein innerlich und geheim fortwirkendes geistiges Prinzip allmählich vor, bis sie dann durch irgend eine äußere Veranlassung angeregt, plötzlich in regelmäßige Krystalle zusammenschießt, wie wenn sich allmählich in einer chemischen Auflösung eine noch unsichtbare Polarisation eines sich bildenden Niederschlages vorbereitet, der sobald eine rechtzeitig an die Außenseite des Gefäßes anschlagende Hand die Masse in Bewegung bringt, auf einmal krystallisirt. So bereitet die Aloe Jahrzehnte lang die Blüthe vor, die dann auf einmal nach hinreichender Verkochung aller assimilirten Säfte in die Erscheinung tritt. Eben so kochen die natürlichen Säfte und Kräfte des subjektiv menschlichen Lebens an einer innerlich auf- und absteigenden Idee. Wenn dann alle Lebenskräfte das gehörige Verhältniß zu der innern geistigen Triebkraft erhalten haben, dann schießt die Blüthe des Naturlebens, getrieben von einem innerlich schaffenden Inhalt, plötzlich in die Höhe. Wenn es sich daher häufig trifft, daß gewisse Kunstbildungen mit dem religiösen und sittlichen Verfall einer Nation oder einer Zeit zusammenzutreffen scheinen, so liegt der Grund dieser Erscheinung eben in dieser allmählichen Durchbildung, durch welche die Blüthe des natürlichen Ausdrucks an das Ende einer solchen Entwicklung gesetzt wird, mit welchem dann auch der innerliche Abfall von jener tragenden Kraft zugleich hervorbrechen kann.

b. Die lyrische Poesie der Griechen.

α. Allgemeine Begründung der lyrischen Poesie in der Entwicklungsgeschichte Griechenlands.

§. 105. Der nothwendige Uebergang vom Epos zur Lyrik.

Die griechische Poesie mußte in ihrem Gegensatze mit der objektiven, ins Ungeheure sich verlierenden Tradition Asiens, nothwendig in der Bildung des Mythus und in der Opposition gegen das Gestaltlose beginnen. Diese Bildung ging nothwendig in das Heldengedicht über, in welchem das Göttliche in seinem sichtbaren und an die Persönlichkeit sich bindendem Zusammenhange mit dem Menschlichen erschien. Jede andere Dichtungsart hätte sowohl der historischen Objektivität als des subjektiven Maßes der Phantasie entbehrt, um an die Stelle des Unfaßbaren das Gestaltete, an die Stelle des unergründlich Ewigen das menschliche Bild zu setzen, und doch noch objektive oder wenigstens vorhistorische Sicherheit und Wahrscheinlichkeit zu bewahren.

In dieser epischen Poesie lag daher schon vom Anfange herein ein doppeltes Element, das beschränkende und das produktive. Die Opposition gegen das Unbegreifliche begriff das Begreifliche und Bildsame in sich. Die erste Poesie Griechenlands war auch seine Philosophie. Philosophie und Poesie bildeten mit einander den Inhalt der Religion des griechischen Volkes. Weiter als diese beiden natürlichen Kräfte sich erstreckten, reichte auch ihre Religion nicht. Philosophie und Poesie waren daher noch Eins, so lange der erste Prozeß der Religionsbildung des Mythus nicht vollendet war. Schon die ersten Hymnen erschienen als zweigestaltig, ihrem Inhalt nach philosophisch, ihrer Form nach poetisch. Bild und Begriff trennten sich in Griechenland überhaupt nicht so weit, als im Orient; die poetische Darstellung blieb weit mehr von der Schranke des Realbegriffes begränzt, eben weil die Realität und Relativität der Natur das Maß der griechischen Bildung war, als dieß im Orient der Fall gewesen, wo die bildliche Poesie so überwiegend war, daß sie auch die Philo-

sophie in ihr Reich hinüberzog. In Asien überwog der bildliche Ausdruck, in Griechenland der philosophische. Diese anfänglich philosophische Richtung der griechischen Bildung ging aus der Opposition gegen die unbegriffene Ueberlieferung, aus dem Streben nach dem subjektiv Faßbaren als dem Einzigen Wahren und Schönen hervor.

Diese doppelte Richtung der griechischen Bildung, die im Anfang noch in der Hymnenpoesie und in der epischen Kunst vereint war, trennte sich aber immer mehr, je weiter die Poesie von der Objektivität der geschichtlichen Erzählung sich entfernte, und in das Gebiet der Subjektivität eindrang, bis zuletzt beide in vollem Gegensatz mit einander bestanden, oder vielmehr nicht mehr bestanden, indem die Philosophie eben so sehr allein stand am Schlusse der griechischen Entwicklung, wie die Poesie am Anfang derselben das Feld allein in Besitz genommen hatte. Wie die *Odysse* auf die *Iliade*, so folgte in Griechenland die *Philosophie* auf die *Poesie*. Beide mit einander sind die zeitliche Entwicklung der natürlichen Heldenstärke des griechischen Volkes. Diese Aufeinanderfolge, wie sie in der Eigenschaft des natürlichen Gegensatzes von Kraft und Wissenschaft begründet, und in dem ersten Prozeß der Opposition gegen alles von Außen her Angenommene begonnen war; indem die Opposition gegen das blos Ueberlieferte immer weiter in das Gebiet der nothwendigen Gesetze der subjektiven Thätigkeit herabsteigen mußte; wurde von Hegel in Verkennung des mitwirkenden freien Prinzips für die allgemein gültige anerkannt, indem er behauptete, die Religion müsse jederzeit zuerst von der Kunst vermenschlicht und dann von der Philosophie vergeistigt werden. Dabei aber übersah er, daß in Griechenland eine Religion außer der Kunst und Wissenschaft eigentlich nicht bestand, daß die Aufgabe dieses Volks in der genetischen Entwicklung der Geschichte selbst nur eine einseitige war, und daß daher diese Entwicklung, eben weil sie schon einmal da war, nicht in derselben Weise wiederkehren, und daß, weil diese Bewegung damals den Gegensatz der Kräfte nicht gelöst hatte, eine Lösung der obschwebenden Frage der griechischen Bildung auf einem

andern Wege gewonnen werden müsse, als auf dem, auf welchem die griechische Bildung nicht zu einem Schlusse gekommen ist.

Der Gegensatz von Kunst und Wissenschaft, oder bildender und begreifender Kraft, der in den beiden Heldengedichten Griechenlands als poetisch-historische Voraussetzung der ganzen griechischen Geschichte sich offenbarte, trat schon in der hesiodischen Poesie weniger in plastischer Form geeint, sondern mehr in seiner Ausbeugung nach einer doppelten Entwicklung hin hervor. In der Theogonie und in den Werken und Tagen war die bildende Gewalt der Phantasie bereits bedeutend von der homerischen Höhe herabgefallen; und Himmel und Erde hatten sich bereits weiter von einander entfernt; die Lehre war über die Gestalt vorherrschend geworden. Der Rückschritt zur plastischen Form im Schild des Herakles ermangelte der allgemein poetischen Bedeutsamkeit, und machte diese Trennung nur noch sichtbarer. In weiterem Verlaufe der griechischen Poesie trat diese Entgegensetzung so lange immer weiter und weiter in ihre Entwicklung ein, bis die bildende Kraft wieder, nach jener ersten Trennung, einen andern Ausgangspunkt ihrer Bewegung gefunden hatte, indem sie nach ihrer eigenen subjektiven Ermächtigung ganz als sie selbst erscheinen konnte, während die Philosophie in dem gleichen Ausgangspunkte aber im entschiedenen Gegensatze mit ihrem früheren Bundesgenossen gleichfalls selbstständig und ungehemmt von der zweiten Kraft des gleichen subjektiven Strebens hervorbrechen konnte.

β. Die einzelnen Formen der lyrischen Poesie der Griechen.

αα. Die Uebergangsformen vom Epos zur Lyrik in der elegischen Poesie.

§. 106. Die wesentlichen Entwicklungsformen der elegischen Poesie der Griechen.

Den einfachsten Ausgangspunkt ihrer selbstständigen Bewegung fand die Poesie in der rein subjektiven Erhebung der Lyrik. Ehe sie aber bis zu dieser entschiedenen Innerlichkeit ihrer subjektiven Gewalt gelangte, ging sie noch mit der philosophischen Richtung der natürlichen Opposition gegen alles Ueber-

natürliche eine Zeitlang Hand in Hand. Diese Gesellschaft der lehrenden und beschreibenden Gewalt der poetischen Darstellung konnte aber unmöglich zu einer vollständig geschlossenen, einheitlich poetischen Form führen, sondern erzeugte das Mittelglied zwischen Epos und Lyrik, die elegische Poesie. Die Unterbrechung des rein epischen Inhalts, welche nach außen den Parallelismus des zweigliedrigen Pentameters an den alten epischen Hexameter anfügte, hatte in dieser Zusammenstellung dem in ein anderes Verhältniß übergehenden Inhalt, und der Doppelgliedrigkeit dieses Inhalts die rechte äußere Form gebildet. Nach dieser ihrer Ableitung hatte die elegische Poesie der Griechen einen doppelten Inhalt; einen epischen und einen didaktischen. Der epische Inhalt hatte einen geschichtlichen Vorwurf, der didaktische einen philosophischen.

Der geschichtliche Gegenstand der Elegie war aber nicht mehr allgemein menschlich; sonst wäre er episch gewesen; sondern aus der Vorgeschichte in die lebendige und individuele Gegenwart eingetragen; er war politischer Natur. Die Elegie in dieser Gestalt ist nothwendige Aufmunterung zum Sieg, zum Heldenthum, zu großen Kriegsthaten; ist Kriegslied. In dieser Gestalt treffen wir die Elegie schon in der ältesten Periode Griechenlands, unmittelbar nach der homerischen und hesiodischen Zeit. Es ist Kallinos aus Ephesus, der im achten Jahrhunderte vor Christus (777), also ein Jahrhundert ohngefähr nach Homer in seiner noch auf uns gekommenen Elegie die Ephesier gegen die Magnesier zum Kriege auffodert. Ein zweiter Dichter dieser Art ist der auch wieder hundert Jahr später (680) in Sparta zu Kriegsthaten auffodernde Tyrtäus, seiner Geburt nach, wie man vermuthen darf, ein Athener.

Auf dem entgegengesetzten Felde hat sich die didaktische Elegie ausgebildet, in wiefern an die Stelle der poetischen Erzeugung der Mythe, als der ersten Gestalt der subjektiven Religionsauffassung die philosophische Lehre und Erkenntniß trat. Diese Erkenntniß war aber immer noch nicht ohne jene Voraussetzung möglich. Ihr fehlte es noch an der Abstraktion, und an den zur

Darstellung abstrakter Begriffe nothwendigen Sprachfügungen; sie wählte daher das Bild und die Allegorie, als die dem Mythus zunächst verwandten Darstellungsformen zu ihrem Ausdruck. So entstand eine doppelte oder vielmehr eine dreifache Art der elegisch-didaktischen Poesie.

Aus der dem Bilde und der epischen Bildung zunächst verwandten Art des Unterrichts entstand die Fabeldichtung, die in allen ursprünglichen Entwicklungen einen alten Ursprung und stets eine solche halbgeschiedene Stellung bewahrt. Schon in Hesiod tritt sie auf. Ihre vollendete Ausbildung erhält sie wieder hundert Jahre später, als die Kriegslieder des Tyrtäus gesungen wurden, im sechsten Jahrhundert vor Christi durch Aesop, der nach der Angabe Herodots ein Sclave eines gewissen Jadmon aus Samos gewesen. So wenig aber gehörte die Fabel äußerlich der rein poetischen Bildung an, daß sie sogar des Metrums entbehrte, obwohl ihre Erfindung und Behandlung nothwendig poetisch, bildlich und plastisch seyn mußte.

Gerade in entgegengesetzter Weise bildete das philosophisch elegische Gedicht sich den Inhalt aus dem Gedanken und Begriff und suchte diesen erst durch die Zurückführung auf ein äußeres Maß mit der bildlichen Form zu umkleiden. Der äsopischen Fabeldichtung gegenüber entstand in der eleatischen Philosophenschule ein Streben nach epischer Darstellung rein philosophischer Gegenstände. Xenophanes, Parmenides und Empedokles wetteiferten nach einander in poetischen Darstellungen über die „Natur der Dinge.“ Dem bildlichen Eingang des Parmenides, der uns noch übrig geblieben, kann gewiß Niemand Erhabenheit und Tiefe absprechen. Empedokles aber wird durch das einmüthige Zeugniß des Alterthums und insbesondere durch das gewichtigste aller, das des Aristoteles, homerisch in seiner ganzen Darstellung, und dem Ausdruck nach wahrhaft episch genannt.

Eine andere elegische Darstellung, die das Mittel zwischen der äsopischen Fabel und der philosophischen Forschung hält, ist in der Spruchdichtung, die man die gesetzgebend unterrichtende heißen dürfte, gegeben. Von den oft umgegossenen gol-

denen Sprüchen des Pythagoras, bis zu Solons metrischen, moralischen Vorschriften ist zwar ein großer Abstand. Indeß sind beide doch dem Wesen nach desselben Inhalts, indem sie die innerliche Beziehung der Freiheit und Thatkraft des Menschen zu dem allgemeinen subjektiven Grund des menschlichen Bewußtseyns zurückzuführen suchen. In dieser Zurückführung auf subjektive Erfahrung und allgemein menschliche Beispiele des Lebens, liegt das Poetische des sonst rein philosophischen Inhalts, der in den Sprüchen und Lehren des Theognis (500 vor Christi) ein fast lyrisches Gewand annimmt, und das Schöne an dem Guten, mit dem subjektiven Beweggrund des freundschaftlichen Gefühls motivirt, zur Darstellung bringt.

Indeß sind alle diese Poesien doch nur Versuche, einen Uebergang zu einer in sich rein poetischen Form aus der einmal in ihrer Tiefe erschöpften epischen Poesie zu einem durch diese nur angedeuteten neuem Inhalte derselben. In Theognis taucht dieser neue Grund deutlich aus der bloßen Didaktik in die Höhe, indem er gerade durch die Beziehung auf einen geliebten Freund seinen Lehren Wärme und poetische Form zu geben wußte. Ganz lyrisch klingt die Anrede an seinen Freund: „Schwingen dir hab ich gegeben; .. veilchengekränzeter Musen Geschenk; .. womit das unendliche Meer du hindurch wirst fliegen, .. und jeglichem Siegsschmaus dich nahen, im Mund vieler der Menschen genannt." In ähnlicher Musenfreude erhebt sich auch das lyrische Gedicht durch die Innerlichkeit der Empfindung und das allgeltende Gesetz der Schönheit und der Musenkunst über die Welt und rühmt sich des Ruhmes aller Zeiten und Menschen, so daß die Thaten der Einzelnen nur tönen und schimmern der Nachwelt, wenn sie vom musenbegünstigten Sänger verherrlicht erscheinen. Der Uebergang in die lyrische Poesie war allerdings ein durch das Epos voraus bedingter; indem ja selbst die epische Darstellung durch die Tiefe der subjektiven Bedeutung des äußern Lebens erstand. In ihr aber war diese subjektive Innerlichkeit ihrer selbst noch unbewußt von der Geschichte und dem Bildungstriebe der Phantasie getragen; der Umfang, die poetische Gestalt war selbst der Inhalt,

nehmlich Schilderung der subjektiven Thätigkeit. Diese Subjektivität mußte daher nach und nach von selbst zu dem Gefühle kommen, daß dieser innerliche Drang des Menschen, sich selbst in seiner Freiheit und unsterblichen Macht zu fassen, jene Gestalten geboren hatte. In sich eintretend fand daher der Mensch auch das Maß der Bildung in sich selbst, und wurde sich bewußt, daß alles natürlich lebte und ewig wurde, in wiefern es in jenem tiefen Grunde der Begeisterung sich spiegelte. So nahm er nun, nachdem er in mannigfachen Uebergängen den Inhalt mit der äußerlichen Form nach seiner ersten Scheidung wieder zu versöhnen gesucht hatte, diese Form selbst in ihrer tiefen menschlichen Wahrheit als bildendes Gesetz, und gehorchte dem subjektiven Zuge des Augenblicks, der, so lange seine Erhebung währte, das Historische und allgemein Menschliche aus sich wahr machte und ersetzte.

ββ. Die rein lyrische Poesie in Griechenland.

§. 107. Allgemeine Gesetze der griechischen Lyrik.

Die lyrische Poesie auf einem neuen Grundton aufgebaut, mußte sich nothwendig auch in anderen Gegensätzen als die epische entfalten, die nur in der richtigen Verhältnißbestimmung der ersten Grundbeziehung des Könnens und Denkens die Subjektivität hatte durchblicken lassen. Die Subjektivität der menschlichen Natur hat sich in der lyrischen Poesie als das rein Könnende, rein Poetische, offenbaren müssen. In ihr konnte daher der vorausgehende Gegensatz der allgemein menschlichen Entwicklung keineswegs mehr in seiner historischen Auffassung Platz greifen. Das reine Können löste sich nicht mehr in Können und Denken, sondern blieb als reine Begeisterung und Erhebung über das äußere Leben durch die Kraft der Phantasie, also als reines Können allein übrig. Dieses Leben selbst aber, das in der Kunst verschönert werden sollte, war nach jenen ersten Grundunterscheidungen doch selbst nur in dem Gegensatz und in der Freiheit beider zu begreifen. Dieser Gegensatz war als subjektiver und innerlicher einerseits und daher auch wieder als allgemeiner und äußerlicher andererseits in der lyrischen Poesie ausgesprochen. Die beiden Gegensätze des

Denkens und Könnens setzten sich selbst wieder zusammen aus der Bewegung der subjektiven Thätigkeit, die entweder von Außen nach Innen im Denken, oder von Innen nach Außen im Können sich bewegt. Aeußeres oder Besonderes und Inneres oder Allgemeines stehen sich einander gegenüber. Diese beiden Gegensätze treten nun in die lyrische Poesie ein. Von der Besonderheit in die Allgemeinheit strebt die mehr epische Bedeutung des erhaben lyrischen Gesanges der Ode, von der Allgemeinheit zur Besonderheit bewegt sich die einfach natürliche Plastizität des Gefühls im Lied. Die Geschichte wird aufgelöst in die allgemeine Tiefe der Empfindung in der Ode, die allgemeine Empfindung des äußerlichen Gefühls wird gestaltet und sichtbar gemacht durch die poetische Erfindung einer augenblicklich lebendig und historisch erscheinenden Gegenwart. So entstehen die obersten Gegensätze der lyrischen Poesie, die in der Ode und im Lied sich ausgebildet. In dem einen ist offenbar der mythisch übernatürliche Inhalt des Hymnus oder Päans, in dem andern die innerste Lehre des praktischen Lebens der Gegenwart zum bestimmtesten subjektiven Ausdruck gekommen. Eine mittlere Region zwischen beiden ist eben so sehr, wie in der allgemein menschlichen Bildung in der Vereinigung von Denken und Können im praktischen Leben, in der epischen Darstellung die Ausgleichung des höchsten Gegensatzes von Achill und Ulysses in der Aeneide, so auch in der lyrischen Dichtkunst möglich in einer mittleren Ausgleichung zwischen dem an sich Allgemeinen der Aeußerlichkeit der subjektiv sinnlichen Empfindung und dem an sich Besondern des in das innerlich subjektive Gefühl eingetragenen historischen Faktums möglich. Diese dritte Stufe der Ausgleichung muß aber auch für die lyrische Poesie eben so, wie für die epische, und für die ganze natürliche plastische Bildung außer Griechenland in dem römischen Volke gesucht werden. Selbst die Elegie richtet sich in ihrer Gestaltung nach dieser ersten Grundtheilung der Bildung, Griechenlands und Roms. Das politisch-epische Kriegslied und das philosophisch mythische Lehrgedicht lassen noch einer dritten elegischen Form zwischen sich Raum, jener Verlassenheit von augenblicklicher Be-

geisterung und innerlicher Sicherheit der Erkenntniß, die in der subjektiven Klage sich ausspricht, und der spätern Elegie den Grundton gegeben hat; so daß man den Namen der Elegie eine lange Zeit hindurch sogar mit der Bedeutung „Klaglied" verwechseln konnte; obwohl diese Klage nur eine einzige Beziehung des elegischen Maßes darstellt, welche freilich durch die Form des Pentameters äußerlich vollständig gerechtfertigt erscheint; indem dieses Maß in seinem eigenen Zusammensinken in den langen Nachklang der beiden, schmerzlich die Bewegung des Gefühls abschneidenden Cäsuren, von denen der anapästische Uebergang und der leise verhallende Nachhall des Hexameters sich losgetrennt hat, der subjektiv ausbrechenden Klage gegen die überwiegende Schwere des unüberwindlichen Schicksals die bezeichnendste Gestalt verleiht. Indeß ist bei dieser Ueberwiegenheit des Pentameters das hexametrische Verhältniß der Elegie eben gar zu sehr in Schatten gestellt, das im Kriegslied und im mystischen Lehrgedicht sich noch als das überwiegende gezeigt hatte. Die Kraft der Elegie liegt aber allerdings nach außen hin in dem pentametrischen Maße, welches zwar jenen Gegensatz von Lehre und Geschichte, und von subjektiver Aufregung und objektiver Allgemeingültigkeit der epischen Darstellung gleichfalls darstellt; dennoch aber in seiner eigenen Entgegensetzung gegen den Hexameter ein ziemliches Uebergewicht behauptet. Als elegische Poesie betrachtet hat daher auch die spätere römische Poesie sowohl der Form als dem Inhalt nach vor der griechischen Elegie sich nicht ohne natürlichen Grund ein fühlbares Uebergewicht verschafft. Bei der lyrischen Poesie aber tritt dieses Verhältniß nicht ein, sondern wie im Epos und in allen Grundformen der poetischen Entwicklung haben die Griechen auch in der Tiefe der lyrischen Darstellung die Palme sich errungen.

§. 108. Pindar.

An der Spitze der griechischen Lyrik steht unbestreitbar Pindar, aus Theben, bis zum Jahre 490 vor Christi lebend. In ihm ist die höchste vollendetste Form der ersten Gattung der lyrischen

Poesie gegeben. Seine Gesänge sind größtentheils Siegeshymnen, Epinikien, von den Siegen an den großen griechischen Festspielen, in olympische, pythische, nemeische und isthmische abgetheilt. Außer diesen Siegsgesängen hat er zwar auch Hymnen, Päane, Dithyramben gedichtet. Allein die wesentliche Form der rein lyrischen Poesie, von der auch seine übrigen Gesänge durchdrungen sind, und durch welche sie sich wesentlich von den ältern Gesängen ähnlichen Inhalts unterscheiden, ist in den Epinikien am klarsten und reintönendsten offenbar geworden.

Ein solcher Siegesgesang stützt sich zuerst auf die poetische Begeisterung des Augenblicks, der alles überfliegend, den Sieg selbst zum göttlichen Feieraugenblicke macht, in welchem der Mensch des Erdenlooses und der Einzelheit seines Lebens vergessen, und sich ein reiner, unsterblicher, göttlicher Mensch dünken mag. Die innere Begeisterung ist göttlich unsterblich. Ergreift sie den Dichter in solchem Augenblick, so verewigt sie sich in ihm. Der Augenblick zündet in der Subjektivität des Dichters und läßt allgemeine Wahrheiten, tiefschauende Worte über das Loos der Menschen in ihm entstehen. Dieses Individuelle des Augenblicks und jenes an sich Allgemeine der poetischen Begeisterung, die im Augenblick die allgemeinsten Wahrheiten des Lebens überschaut, müssen aber gleichwohl wieder mit einander sich vermitteln. Diese Vermittlung stellt sich dar in der historischen Vorschau, in dem poetischen Hellsehen des Dichters, der den Spiegel der Vergangenheit in der glänzenden Gegenwart in den Händen trägt. Ohne diesen Gegensatz und diese Vermittlung ist die Form des Gesangs, im emphatischen Sinne des Wortes, der Ode, unvollständig. In Pindar aber ist diese Form und Gliederung der lyrischen Grundeinheit in reicher, prachtvoller Vollendung vorhanden. Mit tiefer, gewaltiger Kraft ergreift ihn die innerste Ahnung des Gefühls, das im Augenblicke wohnt; und mit ihm ergreift er die einzelne Begebenheit, und führt sie über Erde und Meer bis zur olympischen Höhe hinauf. Nicht gestattet es die rasche Bewegung des Gefühls, beim Einzelnen sich zu verweilen, denn eben das Ein-

zelne hat der Dichter verlassen, um das Allgemeine zu erreichen; von Stufe zu Stufe springt er empor, und nur die Höhen der Begebenheiten, die sich in dem gegenwärtigen Momente spiegeln, bindet er mit kecker Hand zusammen; um in allen das tiefe Loos, die erschütternde Wahrheit des Menschenlebens auf den Augenblick zu concentriren. Ohne Geschichte, ohne gegenwärtige Veranlassung, und ohne tief-allgemeine Wahrheit könnte die Ode sich nicht gestalten. Diese drei treffen stets zusammen und gliedern sich wieder organisch zu einander, wenn die lyrische Form der griechischen Ode entstehen soll.

In dem ersten olympischen Siegsgesang auf Hieron von Syrakus, um nur ein Beispiel der vollendeten Formen pindarischer Gesänge anzuführen, der diesen Sieg durch sein Rennpferd Phermikos gewann, nimmt der Dichter Veranlassung von der gegenwärtigen Freude des Siegsfestes zu dem allgemeinen Preise des siegenden, und von der Kunst der Musen verherrlichten, preiswürdigen Menschenlebens durch die Geschichte der Ahnen des Hieron überzugehen, von Tantalos beginnend, der an dem Siegsmahl der Unsterblichen theilnehmend, darüber des Augenblicks und der menschlichen Schranke vergaß, die den Menschen und seine nur gegenwärtige Siegestrunkenheit von der immer gleichen Freude des Götterlebens trennt; hierauf seines Sohnes gedenkend, der im Flug der unermüdlichen Rosse um Hippodamien gefreit, kommt er dann von selbst auf den ruhigen Besitz von Pelops und seinem Geschlecht, in dem die göttliche Unsterblichkeit mit der menschlichen Gegenwart sich versöhnt, und so kehrt der Gesang von den großen Todten zurück zu den Lebenden, um sie „mit dem Feierkleid der Kunst zu schmücken.“ Welch eine kühne und leichte Ineinanderfügung des allgemein menschlichen Looses mit den göttlichen Vorrechten, der Gegenwart mit der Unsterblichkeit, der einzelnen Siegesfreude mit den alten Pferdebändigern, der Familiengeschichte mit dem allgemein bedeutsamen Lebensgrunde! Alle waltenden Tiefen der homerischen Gesänge sind hier in den Augenblick zusammengedrängt, und seiner Gefühle Macht umschließt und erschließt die dunkle Welt der Unendlichkeit

mit der Wahrheit des Augenblicks in dem Fluge der begeisterten Phantasie, die am Zusammenstoß mit der zündenden Freude der Gegenwart die Begeisterung getrunken, aus der der Dichter die Gewißheit der unsterblichen Herrlichkeit des schaffenden Gesetzes seiner Kunst gewinnt.

Die Dreitheiligkeit des Grundgedankens ist wieder in die einzelne Dreigliedrigkeit jedes Theiles aus einander gelegt, und durch alle diese harmonischen Glieder, die in den vollkommen gelöseten Gegensätzen sich entwickeln, blickt die tragende und begeisternde Idee des Augenblicks leuchtend hervor. Die Freude des Tages, der gefeierte Mann und das preiswürdige Pferd erzeugen mit einander die augenblickliche Gelegenheit der sich über den Augenblick aufschwingenden Begeisterung des Dichters. Wie ein Vogel schwebt er auf diesem schwankenden Zweige des Lebensbaumes und verkündet mit wohltönender Stimme die Geschichte der Vergangenheit. Die unbefugte Anmaßung göttlicher Lust, die mit nie ermüdender Qual büßt, verkündet sein Mund als allgemeines Menschenloos. Nur der Augenblick, nur das Streben nach Kraft und Besitz, nur die Dankbarkeit gegen das Unsterbliche, das die sterbliche Welt durchleuchtet, ist der Menschen Schicksal; mit diesem sich bescheiden, ist Weisheit; so ist des Tantalus Sprosse von Göttern geführt, aber nur Menschliches erstrebend, glücklich in seinem Streben, und straft den herrschenden Uebermuth; und endlich löst auch das mühsame Streben der Ahnen in freudigen Besitz der Gegenwart sich auf, und jene Widersprüche tönen in einem einfachen Accord zusammen. Jetzt ist der Dichter wieder bei seinem Ausgang, aber hoch wie ein Adler schwebt er nun über der äußerlichen Anschauung der Dinge; es ist eine unsterbliche Freude, eine innere Nähe des Göttlichen, was ihn durch das tiefste Gefühl des Menschlichen über das Menschenloos erhebt, und ihm in dem Augenblicke Ewigkeit verleiht. Wie ein Vogel sich schwingt, indem er zuerst von dem Zweige springend sich wirft, so wirft er sich von dem umklammerten Zweig der Gegenwart in die Wogen der Vergangenheit, um in dem endlosen Meer des Schauens in die unsterbliche Zukunft den hohen Flug zu beenden. So muß

der Augenblick dem Menschen der Anhaltspunkt seyn, von dem aus allein er alles erreichen mag; allein er darf nicht bleiben in der reinen Gegenwart. Sie ist nicht, und ist nichts für sich, nur wenn er in ihr Vergangenheit und Zukunft schaut, empfindet er das Ueberzeitliche in der Zeitlosigkeit des Augenblicks.

Diese Unendlichkeit, die in dem bewegten Gefühle des Augenblickes sich spiegelt, ist der poetische Inhalt des lyrischen Gedichts. Diese Einheit, die über den durch den Augenblick nahe gelegten Gegensätzen thront, erhebt das Wort zum Ausdruck des Geistes, haucht ihm die Fülle einer an ein übernatürliches und göttliches Leben erinnernden Schönheit ein. Durch das Hervortreten dieser von dem Augenblick eingegebenen Begeisterung wird die Form der Ode gezeugt. Diese Ineinanderfügung der äußern und innern Einheit ist das Leben des pindarischen Gesangs. Selbst die nicht an den Augenblick irgend eines Festgesanges sich anknüpfenden Dithyramben sind in derselben Form einer Subjektivirung und Vergegenwärtigung des Ewigen durch die augenblicklich begeisterte Erhebung des Dichters zu der gleichen Formenschönheit ausgebildet. Wie schwunghaft begeistert, und voll vom Gefühl des in dem Augenblicke des Gesanges sich erweiternden subjektiven Lebens beginnt nicht der Dithyrambus zu den Dionysusfesten!

In allen Gesängen Pindars ist es derselbe wehende, hoch sich aufschwingende und aus der Gegenwart die Vergangenheit und Zukunft überschauende Geist, der den Inhalt und die Form seiner Gedichte erzeugt. Unerreicht in dieser Höhe, ist er vor den griechischen Lyrikern auch durch das Richteramt der Geschichte mit der gleichen Auszeichnung behandelt, indem gerade seine Gedichte uns erhalten wurden vor allen übrigen Dichtern des griechischen Alterthums. Wir wissen von Alcäus und Sappho, als den Begründern eigener lyrischer Versmaße: es haben die Formen, in denen ihre Gedichte gebildet waren, in der römischen Poesie sich erhalten, aber ihre Werke sind, bis auf wenige Stücke, untergegangen.

§. 109. Anakreon.

Neben Pindar hat noch eine andere Richtung der lyrischen Poesie der Griechen in Anakreon sich ausgebildet, die in ihrer Natürlichkeit und sinnlichen Wahrheit das Erbgut aller Zeiten geworden ist, ihre originale Gestalt aber in ihrem Urheber allein geoffenbart hat. Was man auch in anakreontischen Weisen singen und sagen mag, man wird überall nur Variationen des alten Grundthemas hervorbringen. Originales aber wird auf diesem Gebiete nichts mehr reifen. Was in dieser Bildung Form gewinnen konnte, das hat Anakreon längst schon vorweg genommen. Es ist die höchste Natürlichkeit und man möchte fast sagen, Unschuld des sinnlichen Lebensgenusses, der an dem Augenblicke mit dem innern Bewußtseyn der kurzen Dauer desselben die Ewigkeit zu umspannen sucht, durch das Vergessen von Vergangenheit und Zukunft und das bloße Festhalten des Augenblicks. Wie ein Vöglein sich duckt im Neste, wenn es den Raubvogel in der Ferne schwebend gewahrt, so birgt sich das menschliche Gefühl, das keiner ewigen Wahrheit gewiß ist, in die warme Empfindung der Gegenwart vor dem alles raubenden unerbittlichen Schicksal. Nur der Augenblick ist des Menschen Eigenthum. Diesen schmückt er, wie er kann. Er weiß, daß er nichts ist. Aber nur dieses Nichts gehört ihm ganz, und ist ihm theuer als sein einziges Eigenthum. Es ist eine tiefe Weisheit in dieser Erkenntniß der Vergänglichkeit verborgen; aber sie ist verhüllt in die Nacht der bloßen Natur, die ihres eigenen Grundes vergessend, sich nur auf den Augenblick allein zu besinnen vermag.

Was allen Menschen gemein ist, was alle verstehen, weil sie es fühlen, das Gefühl des Lebens und seiner augenblicklichen Selbstvergessenheit, das ist Anakreons Gesang. Allein seine Kunst besteht darin, daß er diesem allgemeine Sprache und Form, daß er ihm eine augenblickliche, zarte, sinnige Gestalt zu geben vermag, wodurch es eine sichtbare, niedliche, aber bleibende Erscheinung wird. Wie zart und sinnig ist der Einfall, die Erzählung seiner Liebe einer Taube in den Mund zu legen; die nichts mehr wünscht und will, als die Botin zu seyn eines so zarten

Gefühls; und sich in der Freude und in dem stolzen Bewußtseyn dieser augenblicklichen Wichtigkeit so reizend ergeht, dann aber sich besinnt, wie sie plauderhaft sich selbst vergessen; und gerade dadurch jenes unbegreifliche Liebesgeplapper, das nicht enden will, ohne doch je zu einem Anfang zu kommen, das keinen verständigen Sinn hat, aber weil es auf Nichts als auf sich selbst sich besinnen kann, so lieblich erscheint, an sich selbst vergegenwärtigt.

So entsteht der reine Gegensatz Pindarischer Gesänge, die von der Gegenwart zur Vergangenheit und Zukunft und von diesen zur Ewigkeit sich aufschwingen, und im Augenblick an Alles, an die tief aufregendsten, Alles in sich schließenden Gefühle zugleich denken; während das anakreontische Lied im Augenblick auf Vergangenheit und Zukunft und auf Alles vergißt, und in dem Vergessen auf alle Zeit etwas Ewiges, die unantastbare Ruhe der Unvergänglichkeit selbst in dem Gefühl der höchsten Vergänglichkeit genießt. Das allein kann Genuß und Seligkeit des ewigen Lebens seyn, an Alles und Nichts zugleich zu denken. Vergangenheit und Zukunft zugleich zu überschauen und zugleich zu vergessen. Die eine Seite hat Pindar, die andere Anakreon im Augenblick zu schildern unternommen. Wie der Fels steht unbeweglich und unveränderlich, und der Strom in nie ruhenden Wogen an ihm vorüberrauscht, spiegeln sie beide zugleich das ewige Leben ab, das ein veränderliches und stätiges zugleich ist, wenn es Leben und doch ewig seyn soll. Dieses holde Selbstvergessen ist die Idee der anakreontischen Lieder. Die Sinnlichkeit ist ihr Gewand. Ein anderes Vergessen von Zeit und Raum kennt die natürliche Empfindung des Menschen nicht, als das im Genuß des Augenblicks errungene. Das Eine war nicht möglich ohne das Andere. Man wird daher dem Anakreon seine sinnliche Hülle gerne gönnen, wenn man den Geist, der in ihr gebannt liegt, zu befreien weiß. Er wußte vielleicht selbst Nichts von ihm. Aber das Gesetz der Natur, sobald es Bildung und Gestalt gewinnen sollte, vermochte dieß nur durch einen geistigen, wenn auch von dem Formenden selbst nicht erkannten Inhalt. Auch Homer wußte wohl Nichts von der tiefen Sym-

bolik, die in seinen Gesängen sich geoffenbart. Für den, der den Geist seiner Form versteht, liegt sie aber demohngeachtet darin. Eben so in Anakreon.

Spätere Nachahmer haben diese innere Mahnung mißdeutet, und die Spielerei der Form für das Wesen des anakreontischen Gedichtes genommen. Was von Wein und Liebe handelte, und dabei durch eine kurze, fast änigmatische Form sich auszeichnete, wurde anakreontisches Lied genannt. Allen diesen aber fehlte ohnehin die Originalität, und mit ihr der in jedem Ursprünglichen wohnende verborgene Hauch der Idee und des Geheimnisses. Nur dem Griechen war das anakreontische Lied ursprünglich nothwendige Bildungsform; dem Christen ist das Verstehen des in jenen Formen wehenden, von den Griechen nur von Weitem geahneten Geheimnisses der Unsterblichkeit und der Ewigkeit des jetzigen Augenblickes zugetheilt. Pindar und Anakreon theilen sich mit einander in dieses Geheimniß. Eine Nachahmung beider ist der christlichen Poesie rein unmöglich, weil jede christliche ideale Empfindung von der unzertrennlichen Einheit beider im Geiste nothwendig ausgehen muß. Was wir später Oden genannt, unterscheidet sich daher wesentlich von der pindarischen durch einen wesentlich andern Inhalt. Die bloße Nachahmung der pindarischen Form mußte des Inhalts entbehren, aus dem die Form hervorgeht, und wurde daher kein wahres Gedicht und folglich auch keine wirkliche Ode. Der Bombast der Sprache, die Dunkelheit der Satzstellung, der vermeintliche Flug der Empfindung, der doch nur illusorisch war, ersetzten die Tiefe der pindarischen Idealität keineswegs. Solche Nachahmungen mußten durch den Mangel einer für die Form der Ode qualifizirten Idee in sich selbst zerfallen, und ins Abgeschmackte übergreifen. Nur in der römischen Poesie war eine neue Form der Ode in der Verbindung des anakreontischen Gedankens mit dem pindarischen möglich, indem die griechische Doppelseitigkeit in Rom, auch was die lyrische Poesie betrifft, eine mittlere, aus beiden Gegensätzen des Allgemeinen und Besondern zusammengesetzte Einheit einer weniger idealen, aber mehr praktischen und realen Weltanschauung

erhielt. Die lyrische Poesie des klassischen Alterthums war in ihren höchsten Gegensätzen ausgesprochen durch Pindar und Anakreon und mußte ihrer äußerlichen Vollendung entgegengehen in dem Realismus der römischen Poesie.

c. Die dramatische Poesie der Griechen.

α. Der Uebergang von der Lyrik zum Drama.

§. 110. Die epigrammatische Poesie.

Die griechische Poesie war mit der Lyrik noch keineswegs beendet. Vielmehr hatte sich bereits in Anakreon der Anklang zu einer weitern Bildung der Sprache gemeldet. Ja er selbst war nur die Fortsetzung des schon in der Elegie hervorbrechenden änigmatischen Geistes der Poesie. Die Zusammenfügung von Hexameter und Pentameter, die sprüchwörtliche Form in sich abgerundeter Distichen, der in Theognis und andern hervorbrechende didaktische Inhalt der Elegie erhielt in Anakreon noch das Salz einer feinen, mit dem Leben spielenden und im Spiele des Ernstes bald vergessenden bald ihn schärfer bezeichnenden Ironie. So entstand jene witzig-ironische, änigmatische Poesie, welche von dem Distichon und seiner überschriftlichen Bedeutung die epigrammatische genannt wird. Das also beschränkte Epigramm, in welchem Hexameter und Pentameter sich so gegenübertraten, daß aus dem Widerspruch beider jene Räthselform hervortrat, die im Hexameter Etwas zu behaupten schien, was im Pentameter in sein gerades Gegentheil überging, und so eine liebliche Täuschung, eine feine Ueberraschung des Inhalts durch die Form darlegte, wurde in weiterer Ausführung durch den anakreontischen Jambus in die Form dieser Gedichte selbst eingeführt, indem durch den Gegensatz des hohen Allgemeinen und des gesunkenen Augenblicklichen der Gegenwart die Ironie zur Satire erweitert wurde.

Aus der Empfindung wurde die stets bewegliche, unruhige, zwischen Hebung und Senkung wechselnde und über beide rasch hineilende Leidenschaftlichkeit des Gefühls. So entstand die ironisch

und satirisch geißelnde jambische Poesie, die in Archilochus ihren genialsten Dichter gefunden. Archilochus aus Paros lebte im siebenten Jahrhundert. Von seinen Gedichten sind nur Bruchstücke übrig, die aber die Lebhaftigkeit und Kraft seines Ausdruckes, mit der er einen gewissen Lykambes zum Selbstmord getrieben haben soll, noch hinlänglich beurkunden. Das Schwanken dieser Dichtart zwischen der elegischen und jambischen Form, die Unbestimmtheit der Ausdehnung, die übermäßige Subjektivität des leidenschaftlichen Gefühls, das den Inhalt dieser Darstellungsweise bildete, ließen aber eine innerlich bedeutende, höhere Idee und somit eine reine dichterische Form in ihrer Bildung nicht zu. Es erzeugten sich bloße Uebergangsformen in dieser Mittelstufe, die wie sie in sich selbst nicht abgeschlossen und einheitlich sich bestimmten, eben dadurch auf eine weitere, noch nicht in die Entwicklung eingetretene formale Einheit der Poesie hinwiesen. Diese formale Einheit war in der dramatischen Poesie zu erreichen. Die an die Stelle der Empfindung getretene Leidenschaftlichkeit des subjektiven aufgeregten Gefühls ließ auf die Bedeutung der subjektiven Aufregung für das Leben und die Wirklichkeit selbst den einfachsten Uebergang zu.

β. Die rein dramatische Poesie.

αα. Allgemeine Entwicklung der dramatischen Poesie.

§. 111. Die Gesetze der dramatischen Poesie der Griechen im Allgemeinen.

Die Subjektivität, die bereits in der Lyrik mit dem Epos in den einfachen Gegensatz getreten war, hatte in der Leidenschaftlichkeit der Satire noch eine weitere Steigerung ihrer selbst gefunden. Indem sie aber die allgemeine Basis des lyrischen Gefühls in dieser Steigerung verließ, mußte sie wieder einer andern objektiv allgemeinen Basis sich anfügen, und diese fand die subjektiv aufgeregte Leidenschaft in der subjektiv selbstständig nach außen wirkenden Kraft, die als Handlung sich aussprechen mußte. Die Handlung ist die lebendige Einheit des Gefühls mit der Geschichte in der wirkenden und doch beschränkten freien Kraft

des Einzelnen, die als einzelne Kraft frei und doch von der Allgemeinheit getragen und bedingt ist.

Diese Thätigkeit ist aber als Handlung wieder eine in sich entgegengesetzte. Wie schon die Leidenschaftlichkeit des Archilochischen Gedichts einen zweifachen Charakter in sich trägt, den der Ironie und den der subjektiv momentanen Aufregung des Gefühls, so theilt sich dieser Charakter sofort auch der Dichtart, welche die Leidenschaft selbst zum Gegenstand ihrer Darstellung macht, dem Drama, mit. Die Subjektivität des Individuums im Zusammentreffen mit der allgemeinen Nothwendigkeit der Geschichte gibt die Handlung in ihrer Einheit der individuellen Freiheit mit dem Schicksal. Damit aber die Handlung eine poetische sei, muß sie von einer idealen Bedeutung getragen werden. Diese ideale Bedeutung, die im Epos der wunderbare Grund aller Geschichte ist, der in der Personification und Idealisirung der Wechselwirkung der Freiheit mit der Nothwendigkeit in den subjektiven Kräften des Menschen ausgesprochen wird, gibt in der lyrischen Poesie durch den Moment, in welchem das Ewige in seiner doppelten Erscheinung in der Zeit sich spiegelt, sich kund; im Drama aber wird diese innere Erhebung durch die allgemein menschliche und in dieser Allgemeinheit übermenschliche subjektive Kraft als freie und nothwendige Allgemeinheit des Lebens, als inneres Gesetz des unvergänglichen Lebens selbst hingestellt. Wie der Strom am Berge vorüberbraust, und durch diesen Gegensatz die Ewigkeit in ihrer Bewegung und Ruhe sich spiegelt in der lyrischen Poesie, so treten nun beide in eine einzige Lebenseinheit zusammen. Das ewig Bewegliche ist der innere Grund aller Selbstbestimmung, das stets Unbewegliche ist der nothwendige Hintergrund dieser Bestimmung, der stets sich selbst gleich nur durch die Größe des seine Selbstständigkeit behauptenden Freiheitsgefühles in seiner Unendlichkeit erscheint.

Dieser Unendlichkeit des Schicksals, in der die Tiefe des individuellen Charakters sich malt, stellt aber das Leben eine entgegengesetzte Seite seiner Erscheinung entgegen, jenes völlige Vergessen der Freiheit, durch das völlige Vergessen der Besonnenheit

und Kraft zugleich vermittelt auf welchen die persönliche Freiheit sich auferbaut, in welchem Selbstvergessen des Bestimmungsgrundes dann auch der historische Hintergrund als ein illusorischer erscheint, der spottend gibt und nimmt und jede Idee in das Gegentheil von sich begräbt; aber aus dieser Nacht herauf im Spott der menschlichen Gemeinheit, diese Gemeinheit an der Allgemeinheit und Größe, an der Idealität des Lebens zu rächen sucht. So entsteht das Drama der Leidenschaft in seiner idealen Würde, und das Drama der Ironie in seinem bittern Spotte des Vergessens dieser Würde. Die Leidenschaft ist jene moralische Erhebung, durch die unser Charakter zur Thatkraft getragen wird.

Jede persönliche Selbsterhebung ist Leidenschaft. Dem Schicksal und der Aeußerlichkeit gegenüber schafft jedes selbstständige Wollen das Leiden, das endlich da, wo der Grund des Lebens nicht in seiner Freiheit, sondern als nothwendiger erscheint, und finsterer Schicksalsgrund wird, diesem unterliegen muß, weil er als der allgemeine Grund der besondern Kraft gegenüber erscheint, jedoch nicht ohne die eigene innere Würde und Größe jener blinden Macht gegenüber zu offenbaren, und in der Größe des Ruhms, im Interesse der später Lebenden und Leidenden die Unsterblichkeit des Mitgefühls sich errungen zu haben. Leidenschaft, tragisches Verhältniß und unsterbliches Mitgefühl bilden den Grundcharakter jener ersten Bildung des Dramas, das auf der Leidenschaft in ihrer persönlichen Bedeutung beruht. Diese eine Seite des Dramas wird daher mit allem Rechte Tragödie genannt. Gesteigerte Erhebung des Selbstgefühls und persönlichen Werthes, und äußerliche Ueberwindung desselben bei innerer Erhabenheit bildet den idealen Charakter dieser dramatischen Form. Die Ruhe und Beweglichkeit des ewigen Lebens malt sich als doppelter Grund des Lebens, als nothwendiger und daher unveränderlicher im Schicksal und als freier und daher beweglicher im Charakter des selbstständig handelnden Individuums. Der Charakter der Allgemeinheit ist mit dem der Besonderheit zugleich in der Idee eines ewigen Lebensgrundes, der in jeder zeitlichen Erscheinung sich ausspricht, gegeben. So ist das Drama dem Inhalt nach die

höhere Einheit der in der Lyrik noch auseinandergehaltenen Beziehung der Allgemeinheit und Besonderheit zum subjektiven einfachen Gefühlsgrunde. Das Gefühl des Subjekts ist hier zum Leben der Objektivität alles werdenden Seyns, das aus Bewegung und Ruhe, aus Allgemeinheit und Besonderheit, aus Freiheit und Nothwendigkeit sich zusammensetzt, geworden. An die Stelle des Freien ist das Subjekt der handelnden Personen, an die Stelle des Nothwendigen die Allgemeinheit des alles bezwingenden Schicksals getreten. In dem ersten Gliede ist mit der Freiheit auch die Einheit der subjektiven Kräfte des Denkens und Könnens gegeben, und somit das Epos in seiner objektiven Bedeutung in den subjektiven Freiheitsgrund aufgeschlossen. Aus der subjektiven Kraft und dem subjektiven Bewußtseyn des subjektiven Wollens und Strebens geht die Opposition des handelnden Charakters dem objektiven Grunde des im Besondern thatlosen, und daher unbewußten und unmächtigen Schicksals hervor; und darin liegt der Triumph des freien Lebens seinem unfreien Grunde gegenüber. Mit dieser Unfreiheit im Gegensatz mit der individuellen Freiheit ist die allgemein menschliche und die speziell griechische Bedeutung des Dramas gegeben. Gerade in dem noch nicht freien, sondern selbst auf den natürlichen Gesetzen, die Denken und Können beherrschen, beruhenden Leben der Griechen war dieses doppelte Bewußtseyn eines eben so sehr freien als nothwendigen Lebensgrundes, in dessen Wechselwirkung das wirkliche Leben sich abspinnt, gegründet.

Von demselben Grunde, aber von entgegengesetzter Anschauung ausgehend, ruht das ironische Drama. Wie die Tragödie ihre Macht in der Größe der Besonderheit des individuellen Charakters besitzt, so findet die Ironie der Leidenschaft ihren Charakter in dem Gegensatze, nehmlich in der Kleinheit des individuellen Charakters, und somit in dem Uebergewichte der allgemein äußerlichen Verhältnisse, denen die Selbstständigkeit zum Raube wird. Allein auch diese können, dem nichtigen persönlichen Leben gegenüberstehend, nur wieder nichtige und ohnmächtige seyn. Wie sich die Macht des allgemeinen Lebensgrundes der zusammenwirkenden Einheit des

Könnens und Denkens gegenüber offenbart, so kann dagegen in der völligen Kraft- und Bewußtlosigkeit des Einzelnen auch nur die Machtlosigkeit und Bedeutungslosigkeit der Geschichte sich offenbaren. Allein der ideale Charakter des Lebens darf darum doch nicht verloren gehen, wenn nicht auch der poetische Charakter solcher Darstellungen verschwinden soll. Dieser liegt aber gerade in der subjektiven Ironie des Dichters, der in der Kunst jenen höhern Grund findet, den das Leben zu entbehren scheint, und der aus diesem Grunde heraus des Lebens spottet, eben weil er innerlich dieses Grundes sich bewußt ist, und durch den Spott selbst Zeugniß gibt, daß ein solcher im Menschen überhaupt liegt, nur nicht in allen. Legt der tragische Dichter die Größe und Stärke des Charakters allen handelnden Personen zu Grunde, so hat diese sich in dem satirischen Drama in das Subjektive des Dichters verhüllt, und so stehen beide wieder, aber in entgegengesetzter Weise in dem Verhältnisse von Besonderheit und Allgemeinheit sich gegenüber. Dieses Verhältniß wiederholt sich dann noch einmal in den handelnden Personen selbst, in welchen das satirische Drama häufig den Chor zum Träger der Satire macht, und den Charakter oder vielmehr den ironischen Mangel alles Charakters nicht in den Einzelnen, sondern in der Masse des versammelten Volkes offenbart.

Zwischen diesen beiden Gegensätzen der Tragödie und des satirischen Dramas liegt dann die mittlere Einheit des Dramas, in dem auf jener Allgemeinheit und Besonderheit zugleich ruhenden Charakter des Schauspiels, welches den Charakter selbst als bloße Naturanlage, als Charaktermaske, hinstellt, und das Schicksal in die Zufälligkeit der sich verknüpfenden Umstände, durch welche das Spiel solcher stets gleichen Charaktermasken, in verschiedene Lagen zusammengebracht, seine Bildung gewinnt. Diese letztere Einheit von Allgemeinheit des Lebens und Besonderheit des Charakters, von Freiheit und Nothwendigkeit, in welcher Denken und Können, als Schlauheit und Begierde, die in der Natur und ihren nothwendigen Beziehungen sich begründet, bis zur letzten Unfreiheit ihres Lebens zurückgeführt, und dagegen die Nothwen-

digkeit des historischen Lebensgrundes selbst beweglich gemacht wird, ist die vollständige Umkehr des ersten Grundtones der dramatischen Poesie, und findet sich bei den Griechen erst dann, als ihr innerer Volkscharakter sich verloren hatte und in den ihnen fremden praktischen Charakter des Römerthums übergegangen war. Von ihnen hat sich daher auch so viel wie Nichts aus dieser Form erhalten, sondern wie in allen andern poetischen Formen hatten auch hierin die Römer den dritten Theil der antiken Poesie, deren beide ersten Gegensätze die Griechen auszufüllen hatten, vollends ins Leben einzuführen.

ββ. Die einzelnen Entwicklungsformen des griechischen Dramas.

1. Die Tragödie.

§. 112. Die Entwicklungsstufen der Tragödie in Griechenland im Allgemeinen.

Die dramatische Poesie ist offenbar eben so sehr die Einheit der Gegensätze der lyrischen wie der epischen Poesie, als sie die letzte und allgemeinste poetische Auffassung des Lebens selbst ist. Sie steht daher nothwendig am Ende aller poetischen Entwicklung, wo diese in den formalen Fortschritt der rein subjektiven Kräfte eingegangen ist, und in ihnen ihren Inhalt und folglich auch die bestimmte Gestaltung ihrer Form gefunden hat. Die dramatische Poesie steht daher auch am Ende der griechischen Poesie, und entwickelte ihren Reichthum erst nach der vollen Blüthe der lyrischen Poesie, die selbst wieder nach der epischen sich gebildet hatte. Die erste tragische Poesie der Griechen ging aus dem episch-lyrischen Charakter der Dionysusfeste hervor, in welchen, um des doppelten Charakters des Dionysus willen, Ernst und Scherz sich in dem einen Grunde der Feier des Tages begegneten. Der Dionysuscult steht selbst wieder am Ende dieser Entwicklung des mythologischen Ganges der Phantasie, wie die dramatische am Ende des poetischen. Die epische Poesie trat mit dem Zeuscultus hervor, während die lyrische Poesie den Apollodienst in sich aufnahm. Die dramatische war daher nothwendig in ihrem Ursprung auf den Bachusdienst

angewiesen, obwohl auch in ihrer Entwicklung wieder jene dreifache Folge der mythologischen Bildung sich geltend machte. Mit den Dionysusfesten trat zugleich die Einheit des Mythus mit den Mysterien, also auch wieder die letzte religiöse Bedeutung des griechischen Volkslebens in seinem poetischen Grunde hervor. Der seelische Lebensgrund mit dem plastisch leiblichen Leben in einer lebendigen Einheit ersetzte die geistig persönliche Freiheit in der Lebenskraft der in die Leiblichkeit herauswirkenden Seele. Dieser Cult der Naturbegeisterung, der in Bachchus seinen Repräsentanten hat, errang die seelische Allgemeinheit durch den leiblichen Ueberschwung des Gefühls; es war die Trunkenheit des Augenblicks, die in schwärmerischer Selbstvergessenheit ihre Thaten übte. Dieser Cultus eines doppelten Lebensgrundes, der im Momente in einen einzigen zusammenfiel, äußerte sich daher auch dem Leben gegenüber in doppelter Erscheinung. Die plötzliche Aufregung bachchischer Begeisterung bringt bei allen Menschen eine doppelte Erscheinung hervor. Bachchus macht die einen Menschen lustig, die andern traurig. Dieß liegt in der Natur des Menschen. So wie die individuellen Kräfte mehr zurücktreten, und die seelische Allgemeinheit sich offenbart, tritt die subjektive Kraft in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung hervor. Die im Epos offenbar gewordenen Grundkräfte des Menschen in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung offenbaren sich als Lust oder Traurigkeit nothwendig in dem seelischen Lebensgrund. Der denkende Mensch findet aus seiner individuellen Bestimmtheit herausgenommen, und in das allgemeine Weben der Seele eingeführt, die Uebermacht der Allgemeinheit über die Besonderheit. Diese Bedenklichkeit des Verlurstes seiner Selbst macht ihn nothwendig traurig. Der könnende Mensch, den die Individualität des Lebens hemmt, dagegen die Allgemeinheit des Gefühls mit seiner ihn beherrschenden Macht in Verbindung bringt, fühlt die Wirkung dieses begeisterten und ihn kräftigenden Lebens, und wird lustig, ja sogar im Gefühl der innen wirkenden unwiderstehlichen Kraft ausgelassen.

So offenbarten sich denn auch die natürlichen Kräfte des Menschen in den Bachchusfesten. Beide aber traten aus der bloßen

Kraft und Möglichkeit heraus, und in den allgemeinen Zustand des Leidens und des Humors, der über die Aeußerlichkeit herrschenden augenblicklichen Steigerung der individuellen Macht ein; sie offenbarten sich in Wort und Geberde, in dem Zuge des ganzen Menschen. Die Einzelnen, von einem gemeinschaftlichen Gefühle hingerissen, vereinigten sich zur plastischen Darstellung des allgemeinen Gefühls, das nur irgend einer mystisch-historischen Grundlage bedurfte, um diesem Gefühle zum Ausdruck zu dienen. Nach zwei Seiten gingen diese Vorstellungen auseinander, je nachdem sie den historischen Ernst oder die bachchische Ausgelassenheit der unbekümmerten Lust in sich aufnahmen. Aus den ersten, die mehr besonnenes und formelles Element in sich hatten, bildete sich nothwendig auch früher die poetische Form der Tragödie; aus den letztern konnte sich mittels des schon in der Tragödie gewonnenen dramatischen Gesetzes das ironische und satyrische Lustspiel erst später entwickeln.

So findet sich denn die griechische Tragödie in ihren ersten Anfängen bereits im sechsten Jahrhundert. Aber noch war sie zu sehr blos beginnende, ihrer selbst noch unmächtige Gestaltung, als daß sie schon poetische Form und eigentliche Werke der Kunst produziren konnte. Der Name eines Thespis, der als erster Begründer der Tragödie gewöhnlich genannt wird, gibt zur eigentlichen innern Geschichte der Tragödie und der dritten Form der Poesie überhaupt nichts her, als die Andeutung der allmählichen Entfaltung der dramatischen Form, die erst mit Aeschylos zu einer formellen Gestaltung gelangte.

Mit Aeschylos hat die griechische Tragödie als Kunstform ihren Anfang genommen; aber er selbst hat mit diesem Ruhme, der erste große Dramatiker Griechenlands zu seyn, nicht zugleich die zweite Eigenschaft verbinden können, der einzige zu seyn. Die Trilogie aller poetischen Entwicklung hat auch in die Tragödie, als der dem Epos fast gleich mächtig gegenüberstehenden poetischen Form sich eingetragen. Die übrigen Dichtungsarten hat die griechische Poesie mit andern poetischen Volksentwicklungen gemeinschaftlich. Die lyrische und epische Poesie finden wir auch in

der asiatischen Bildung, aber die dramatische ist nur noch in Indien, und dort in der Unausgeschiedenheit des komischen und tragischen Gegensatzes, also in der, dem griechischen Drama in seiner sonderheitlichen Bildung entgegengesetzten Allgemeinheit anzutreffen. Die Tragödie hat sich daher bei den Griechen in allen einzelnen Stufen der rein menschlichen Bildungsformen entwickelt, und hat die drei Grundanschauungen der menschlichen Subjektivität in der ihr möglichen Modification in sich aufgenommen.

Es ist zuerst die Allgemeinheit des dramatischen Schicksals in der Handlung als überwiegende Macht eingetreten, und hat das Göttliche in dieser alles leitenden höhern Gewalt, der jede einzelne Kraft sich unterwerfen muß, geoffenbart. Mit dieser Allgemeinheit stand die Freiheit des Handelnden als ein in sich Mächtiges, an welchem die Allgemeinheit sich erst offenbaren mag, im Gegensatze; und auch diese Besonderheit mußte in ihrer tragischen Bedeutung erscheinen. Endlich war in der Mitte zwischen beiden das Bewußtseyn einer vollkommenen Coordination beider Kräfte in ihrem, das Leben gemeinschaftlich bildenden Grundcharakter der nothwendige Uebergang von dem einen zum andern Gegensatze.

Diese Entwicklung, die aus dem Inhalt der Tragödie hervorgeht, ist mit der formalen Umbildung im vollkommenen Einklang, indem das Drama als Einheit des Epos und der Lyrik erscheinen muß, trat zuerst eine, durch die sonderheitliche Größe und Bedeutung des einzelnen Ereignisses mächtige Handlung hervor, die in ihrer eigenen Ueberschwenglichkeit des Gefühls an dem poetischen Sinn der Menschen zündend vorübergeht, und alle zu einer lyrischen Erhebung begeistert. So stehen Handlung und Chorgesang als noch geschiedene Elemente in erster Bildung des Dramas nebeneinander. In entgegengesetzter Stufe der Entwicklung aber, wo die Subjektivität der allgemeinen Schicksalsidee gegenüber übermächtig hervorragt, löst sich das im Subjekt herrschende Gefühl von der Theilnahme des mitwirkenden Chors, und dieser erscheint nun als rein lyrische, aus sich selbst begeisterte Macht, der seine eigene Aufregung zu der Handlung mitbringt,

und in sie stets seine Gefühle einträgt, ihr also eine gewissermaßen symbolische Beziehung zu seinem an sich lyrischen Zustande gibt, wo die einfach freie Beziehung mangelt. Zwischen beiden steht dann das freie Ineinandergreifen von epischen und lyrischen Elementen in der vollen Gleichheit der Subjektivität und Objektivität, die durch die handelnden Personen und den dazwischen sich einfügenden Chorgesang ausgesprochen werden. Zuerst ist die Uebermacht des Chors mit der übermächtigen Schicksalsidee von selbst bedingt; in entgegengesetzter Bedeutung, wo das Schicksal gleichsam verschwindet und das subjektive Gefühl und die subjektive Leidenschaft herrscht, tritt der Chor beinahe ganz aus der Handlung hinaus und lebt für sich ein nur lose mit den Handelnden verbundenes lyrisches Leben, und in der Mitte zwischen beiden steht die vollkommene Ausgleichung beider.

Durch diese Stellung des Inhalts und sein Verhältniß zur äußern Form wird auch die Bedeutung der einzelnen Entwicklungsstufen klar. Dem Inhalt nach ist offenbar die erste Stufe der dramatischen Poesie, die in Aeschylus ihren Dichter gefunden, die bedeutsamste und großartigste; die in Euripides sich bildende dritte Stufe aber die allmählich sich verlierende sittliche und ideale Größe des Lebens bezeichnend; die mittlere Bildung aber hat in Sophokles an Inhalt und Form vollkommen sich entwickelt und in der höhern Einheit beider das Ideal der griechischen Tragödie erreicht.

Euripides, dem die Besonderheit mehr galt als das übermenschliche Schicksal, war dem untergeordneten Leben des abstrakten und realen Charakters, der sich im Schauspiel und Lustspiel ausbildete, zu nahe gekommen, als daß es ihm hätte gelingen können, der Gemeinheit und Plattheit des individuellen Lebens jederzeit zu entfliehen. Die Tragödie hatte die Allgemeinheit des idealen Schicksalsgrundes, in wiefern dieser mit der herrschenden Macht der Götter zusammentraf, und in den Menschen sich austönte, zu ihrem idealen Inhalte; während die Comödie sich den Gegensatz des in der Plattheit des alltäglich sonderheitlichen Lebens, in dem die Größe der Geschichte zur Ironie ihrer selbst ab-

fiel, zur Darstellung vorsetzen mußte. Die euripideische Tragödie mußte sich daher in das Gemeine der Alltäglichkeit verlieren, sobald sie die hochtragische, göttliche Bedeutung des Schicksals aufgegeben hatte. Aeschylus aber, der jene Schicksalsidee in ihrer ganzen Größe festhalten wollte, konnte sich nur in den von dem gewöhnlichen Leben sehr entfernten, mehr der gläubigen Ehrfurcht und der Majestät der Völker- und Menschengeschichte als dem persönlich großen Menschenleben angehörigen, und daher von dem begeisternden Mitgefühle entfernten Darstellungen bewegen. Er bildete mehr Göttergestalten als Menschen. Euripides zog die Geschichte und die fremde Größe zu sehr zum Gefühle der Zuschauer herab, als daß sie in ihrer objektiven Würde nicht hätten gekränkt werden müssen. Aeschylus aber reichte oft nicht bis zum lebendigen Mitgefühle der Menschen herab, und vergaß über der Größe der geschilderten Objektivität die subjektive Theilnahme des allgemein menschlichen Gefühls. Zwischen beiden in rechter Mitte bewegte sich Sophokles. Er trifft immer den Punkt, wo der Mensch in seinen subjektivsten Empfindungen sich berührt fühlt, ohne je die historische Größe der handelnden Personen zu vergessen.

In dieser dreifachen Abstufung folgen die drei großen Dramatiker in ihrem ästhetischen Werth und in derselben Folge auch in ihrer zeitlichen Geburt auf einander. Alle drei berühren sich in ihrem Leben gar nahe, und mehrere Punkte ihres äußerlichen Lebenskreises fallen unmittelbar zusammen. Alle drei sind Athener und mit einem großen Moment des athenischen Volkslebens trafen ihre besondern Lebensumstände bezeichnend zusammen. Der Tag der Geburt des Euripides ist zugleich der Tag der Schlacht von Salamis, in der Aeschylos als Bürger Athens mitgefochten und Sophokles als Jüngling an den Chören des Siegesfestes Antheil hatte. Sophokles, der auch dem Geburtsjahre nach zwischen die beiden Mitgenossen seines Ruhmes zu stehen kommt, überlebte noch den Euripides, und erhielt den Ruhm der Höhe der attischen Poesie noch über den in Euripides gemachten Anfang ihres Verfalls hinaus. In diesem innern und äußern Fortgang der historischen Folgenreihe dieser drei Dramatiker bestätigt sich somit aber-

mals der Gleichklang der Geschichte in ihrer zeitlichen Entwicklung mit dem innern Gesetze der Poesie. So wie die innere Gewalt des Stoffes die poetische Form zur Darstellung zwingt, so muß die äußere Erscheinung nothwendig in die Zeit eintreten. Das in gleicher Entwicklung formal Entgegengesetzte steht auch der Zeit der Entwicklung nach im Gegensatze, und die vereinigende Mitte steht auch in zeitlicher Entwicklung in der gleichen Stellung. Das gleiche Verhältniß trat offenbar auch in der Ausbildung der Poesie selbst im Uebergang von dem Epos zum Drama durch die Lyrik hervor. Alle formelle Ausbildung richtet sich nach dem Gesetz des formellen Fortschritts. In entgegengesetzter Ordnung, aber doch in dem gleichen Gesetz stellt sich die Ausbildung des durch den Inhalt bestimmten und aus der national historischen Bewegung hervorgehenden Fortschrittes des Lebens und der sprachlichen Bildung überhaupt dar. Zwischen dem Ausdruck der Gegensätze von Können und Denken, von Allgemeinheit und Besonderheit, von Poesie und Wissenschaft steht das auf die äußere Handlung begründete praktische Leben nicht in der historischen Mitte, sondern wie es der innern Zusammensetzung nach nicht der Uebergang von dem einen zum andern, sondern die Einheit des Zusammentreffens beider am Ende ihrer zum Bewußtseyn ihrer eigenen Entwicklungsfähigkeit gekommenen Bestimmtheit ist, so steht es auch am Ende der beiden vorausgehenden Gegensätze, und kommt erst dann zum Vorschein, wenn die beiden andern Kräfte zur Ausbildung ihres für sich möglichen Inhalts gekommen sind. In der Aufeinanderfolge der dramatischen Dichter herrscht aber offenbar das formale Gesetz der Bildung vor, und wie die symbolische Darstellung am Anfang, die formelle didaktische am Ende der natürlichen quantitativen Bildung der Poesie steht, die vollendete Kunstform aber die Mitte zwischen beiden besitzt, so erscheint zuerst Aeschylus, der mehr den tief-religiösen, und soweit dieses in der bereits qualitativ gebildeten Form des Dramas noch eintreten konnte, symbolischen Charakter der dramatischen Kunstform bezeichnet, während Sophokles, in welchem die qualitative und quantitative, die formale und ideale Seite des Dramas sich vollkommen

ausgeglichen, auf ihn folgt, und Euripides, in welchem die Höhe des Inhalts wieder allmählich verschwand, und die äußere dramatische Form den symbolischen Charakter weit überwog, am Ende dieser Entwicklung stehen mußte. Nach diesem ihrem innern Verhältnisse müssen nun auch die einzelnen Werke dieser drei im Allgemeinen großen, und doch unter sich wieder an Größe so verschiedenen Dramatiker Griechenlands beurtheilt werden.

In allen einzelnen Werken wiederholt sich der gleiche Grundcharakter; in allen erscheint Aeschylus als der, der Tiefe des Inhalts und der Erhabenheit seiner religiösen Begeisterung nach hervorragendste, während Sophokles durch die Schönheit und die tiefe Rührung, durch die Harmonie seiner Werke als der kunstreichste von allen dreien erscheint. Euripides aber steht an Tiefe des Inhalts hinter Sophokles und noch weiter hinter Aeschylus, und an formeller Kraft hinter Aeschylus und noch weiter hinter Sophokles zurück; er ist von diesen dreien der bei weitem geringere; und dennoch hat er wieder so große Vorzüge, daß er weit über die spätern Nachahmer, über einen Seneka zum Beispiel, zu stehen kommt, und in manchen einzelnen Werken, und in vielen Einzelnheiten aller seiner Werke dennoch eine ursprüngliche Höhe behauptet. Sein Verhältniß möchte fast gerade so bestimmt werden können zum Sophokles und zum Aeschylus, wie das des Horaz zu Pindar und Anakreon, oder noch mehr wie das der Aeneide zur Iliade und Odyssee. In dieser Beziehung ist die ursprünglich bildende Kraft des Achilles im Charakter der Aeschyleischen Tragödie, die Besonnenheit des Ulysses in der besonnenen Form des Sophokles hervorgetreten, und Euripides hat an beiden Theil genommen, ihre unmittelbar griechische Objektivität aber dem römischen Realismus, und der abgeschwächten Kraft des aus beiden sich zusammensetzenden praktischen Handelns zugewendet.

§. 113. Aeschylus.

Aeschylus, der den beiden andern tragischen Dichtern Griechenlands an der vorherrschenden allgemeinen und symbolischen Bedeutung des behandelten Inhalts überlegen ist, hat durch

die von ihm dargestellten Handlungen den Uebergang von dem mythischen und epischen Elemente der Poesie zum eigentlichen Drama gebrochen. Je mehr aber die Handlung mit dem allgemeinen Grunde der Geschichte zusammenhängt, je epischer sie ihrer innern allgemeinen Bedeutung nach ist, um so mehr muß das Gefühl des Einzelnen lyrisch gesteigert, und aus der gewöhnlichen menschlichen Empfindung in das Außerordentliche und Uebermenschliche hinübergezogen werden, um dramatisch zu seyn. Die lyrische Erhebung muß mit dem epischen Inhalte in gleiche Steigerung gesetzt werden, damit die beiden Elemente des Dramas in gleicher Bedeutung sich zusammenfügen. Je weiter aber der Dichter ins persönliche Leben der subjektiv handelnden und leidenden Menschheit herabsteigt, um so mehr berühren sich beide Elemente, um so harmonischer gestaltet sich die Verbindung beider zur schönen Form. Während nun Sophokles in der letztern Beziehung groß und wundervoll ist, muß man in Aeschylus die Erhabenheit und Größe des lyrischen Schwungs und der epischen Bedeutung seiner Tragödien bewundern. Er hat die Tragödie erst zu ihrer Form gebracht, und sie aus der Unendlichkeit ihres Inhalts erlöst.

Der Gang der mythologischen Dichtung ist auch der seiner Tragödiendichtung. Vom allgemein Menschlichen ausgehend, dichtete er die Titanomachie, an die sich im Uebergang zu dem persönlich Großen der national-epische Inhalt der Perser anfügt, an welche sich dann die übrigen auf der menschlich subjektiven Größe des Charakters beruhenden Handlungen der Danais, der Thebais und der Oresteia anschließen. Auch diese letztern gehen von der Allgemeinheit des in mehreren herrschenden Gefühls der Schutzflehenden zu dem Gegensatz des feindlichen Hasses der Brüder, die in diesem Gegensatz dem gleichen Schicksal verfallen in den sieben vor Theben, über. Erst in der Oresteia ist die Größe des Charakters in eine einzige Person gelegt, und das Schicksal tritt in seiner allgemeinen und doch selbst wieder durch die einzelne menschliche That herbeigeführten sonderheitlichen Macht über dem Hause des Atreus waltend, in der Offenbarung

derselben an den eben durch dieses lastende Geschick groß und rühmlich bekannt gewordenen subjektiven Kräften hervor.

Das Schicksal erscheint beim Aeschylos überall als ein gerechtes, als göttliches Urtheil. Es ist herabgerufen von der selbstgewollten That, und läßt nicht ab von dem Menschen, bis die Schuld vollständig gesühnt ist. Es sind die alten schlummernden Gewalten der Seele, die das neue Geschlecht der im bewußten Willen schaltenden Götter und Menschen in ihrer unabwendbaren Obhut halten, und nicht abgestreift, wohl aber gesühnt werden können. Das epische Bewußtseyn tritt somit aus seiner allgemein richtenden Gewalt heraus und mit dem persönlichen Streben in eine mittelbare Einheit. Athen, das freie, von Athene beschützte, der Weisheit und subjektiven Bildung des Geistes huldigende Athen, wird von dem Dichter zum lokalen Punkte der Lösung des obschwebenden Kampfes zwischen den finstern Mächten der Unterwelt und den Göttern des hohen Olymps, die des Menschen sich angenommen, gewählt.

Es war in der Oresteia der Rath Apollos, der den Orestes trieb, den begangenen Mord des Vaters durch den Tod der Mutter zu rächen. Diese subjektive Gerechtigkeit gebot der bewußte Wille: und mit freiem Willen und im Gefühle der Gerechtigkeit seiner Handlung begeht Orestes den Muttermord. Allein hier ist auch noch ein zweites Verhältniß. Das geheime Naturband zwischen Mutter und Sohn ist ein neues Gesetz, das bei diesem Akte der subjektiven Gerechtigkeit seine Gewalt offenbart. So wie die That begangen ist, ergreifen den Thäter diese geheimen Gewalten. Die Erynnen verfolgen rastlos den Mörder. Zu Delphi wird die Lösung dieses neuen Verhängnisses, das aus den ersten Thaten nothwendig hervorgeht, vorbereitet. Aber der delphische Gott ist zu sehr selbst den unbestimmten Gewalten des seelischen Lebens verfallen. Die Erynnen haben in seinem Tempel Gewalt. Die Lösung, welche die Kunst gibt, ist noch zu wenig subjektiv frei, als daß sie der dunkeln Gewalt der unterirdischen Mächte obsiegen könnte. Erst im Tempel der Weisheit findet der gequälte Mensch die Lösung jener geheimnißvollen Bande

dunkler Naturgewalten, die ihn überall verfolgen. Aber auch hier werden die Erynnen nicht bezwungen, sondern nur durch die vernünftige Gerechtigkeit und die aus ihr auch für sie wieder hervorgehende Sühnung besänftigt. So spiegelt sich in dieser Trilogie die ganze Macht der natürlichen Freiheit in ihrer freien und unfreien Verschlingung mit übermenschlichen Einflüssen, in ihrer subjektiven Herbeiführung dieses Verhängnisses und in ihrer endlichen Befreiung der Subjektivität von diesen Banden einer nicht abzuschüttelnden höhern Macht. Die ohne Muth und Weisheit begangene That des Gattenmordes, in dem die blinde, verstandlose Leidenschaft der Klytemnestra mit der Feigheit des Aegisth zusammenwirken, und die Seherin Kassandra in ihrer übernatürlichen Begeisterung jene dunkeln Mächte darstellt, die über dem also unberechtigten Thun des Menschen wachen, ruft zuerst die Grundlage der freien Handlung auf bewußter Kraft, auf der bewußten Einheit des Gedankens, der über sein Thun sich Rechenschaft gibt, und mit der Kraft, es auszuführen, den von der Vernunft geleiteten Willen verbindet, in Erinnerung. Die epische Trilogie der subjektiven Kräfte tritt in der Handlung des Dramas in eine bestimmte Einheit zusammen. Wo eines von beiden, Kraft oder Weisheit fehlt, da ist der Mensch aus seinem Bereiche heraus, und in den einer blinden Naturgewalt eingetreten, der er nothwendig zur Rache anheimgegeben werden muß, weil er sich gegen sie aufgelehnt, und zwar ohne höhere Kraft, Natur gegen Natur selbst, auf unnatürliche Weise zu empören versuchend. Diese Unnatur ist der griechischen Anschauung nothwendig als Greuel erschienen.

Selbst das unbewußte Vergehen zieht die Schuld nach sich. Auch Oedipus verfällt dem entsetzlichen Verhängniß, weil die zweite Kraft des Menschen, das Wissen von dem, was er that, als er den Vater erschlug und die Mutter heirathete, fehlte. Dadurch geschah das Unnatürliche, was der Mensch bei vernünftiger Einsicht nicht vollbringen kann. Das Gesetz der Natur verletzen, mußte aber der griechischen Anschauung nothwendig als ein Gräuel erscheinen, der die Rachegöttinnen des Schicksals, d. h. der noth-

wendigen Naturgewalt, die über den Göttern, welche selbst nur die erkannten Gesetze der allgemeinen Naturgewalt waren, herrschten, zum Opfer anheimfallen. Nur wenn diese zweite Macht hinzutrat, und der Mensch zur Weisheit und Ehrfurcht gegen diese Gesetze geführt war, trat die Sühnung ein, und der Fluch der Natur lös'te sich in der wahren Einheit der subjektiven natürlichen Kräfte. Dieser Gang der Erynnis durch das subjektive Leben ist die höhere Verbindung des Mysteriums mit dem Mythus. Wenn der dramatische Dichter daher der Entweihung der Geheimlehre der eleusinischen Mysterien angeklagt wurde wegen dieser Offenbarung des dunkel geglaubten Naturgrundes dem offenen Grunde des Phantasielebens gegenüber, so lag das von selbst in der Natur seiner Poesie. Allerdings war im Leben, sobald es ein religiös-sittliches seyn sollte, ein nothwendiges Verhältniß zum Mysterium, und das Drama erscheint in dieser Offenbarung des Mysteriums, oder vielmehr in der Hinweisung auf die Verbindung des durch die bildende Phantasie hergestellten subjektiven Mythus auf den allgemeinen Grund der Natur, aus dem die Phantasie als blos subjektive Kraft hervorbricht, als eine höhere Verbindung, oder vielmehr als die in dem Gebiete der Poesie mögliche höchste Verbindung des Besondern mit dem Allgemeinen. Dieser Verbindung, die schon in der Lyrik durch das subjektive Gefühl sich geoffenbart, und das Bewegliche der Gegenwart mit dem unbeweglichen Grund der Zeit zusammenfügte, hat im Drama dieser Fügung auch die objektiv allgemeine Bedeutung des subjektiven Lebens hinzugefügt.

Die erste Theilung der menschlichen Kraft in subjektiver und objektiver Beziehung, die im Mythus als Gegensatz der titanischen Kräfte mit den bewußten subjektiven Kräften des gegenwärtigen Lebens hervortrat, und Mythus und Mysterium, Allgemeinheit und Besonderheit in ihrer nothwendigen Geschiedenheit und Ausgleichung als Grundgesetz der menschlichen natürlichen Entwicklung hinstellte, hat hier ihre letzte Ausbildung, und deutet bereits hin auf eine Lösung der bloßen Bildungen der Phantasie gegenüber der allgemeinen Natur durch die Erkenntniß und die Wissenschaft, den Gegensatz mit dieser ersten Bildung des

subjektiven Lebens durch die Kunst. Von Apollo wird der geängstigte, von den Naturgewalten verfolgte Mensch nach Athen zur Göttin der Erkenntniß gewiesen; diese soll die dunkeln Räthsel des Schicksals durch vernünftiges Bewußtseyn der menschlichen Kraft und des menschlichen Wollens lösen. So erscheint die Oresteia hoch bedeutsam als Schilderung der letzten sittlichen Fragen der subjektiven That- und Willenskraft des Menschen. Alle Kräfte der subjektiven Natur werden in menschlicher, natürlicher und mythischer Beziehung mit dem allgemeinen Grunde des das Leben aller beherrschenden Schicksals verglichen, und in ihrer durch den Menschen verschuldeten Entzweiung, in der unverschuldeten und dennoch nicht schuldlosen Folge, und in der endlichen, von höherer, vernünftiger Gerechtigkeit, die den Eumeniden ihr Recht zuerkennt, aber auch die subjektive Freiheit des Menschen wahrt, und beide neben einander nothwendig bestehend erkennt, begründeten Lösung zum Ziele führt. Das ist der Mensch in seinem ganzen Wesen, in seiner Macht und Ohnmacht, in seiner momentanen Kraft und Weisheit, die im Widerspruche mit der allgemeinen Nothwendigkeit der alles ausgleichenden Gerechtigkeit des Natur-Lebens-Grundes von der Rache verfolgt wird, in der Anerkennung und Ehrfurcht gegen diesen Grund aber sich selbst wieder findet, und von der Last der übermächtigen Naturgewalt sich befreit sieht.

Was die Oresteia in dem historisch bedeutsamen mit der epischen Darstellung Homers so enge verbundenem Hause des Atreus darstellt, das hat der Dichter auch in der entgegengesetzten Tiefe des übermenschlichen Lebens und Duldens des Titanen Prometheus dargestellt. Die Prometheussage in ihrer mannigfaltigen reichen Bedeutsamkeit ist von dem dramatischen Dichter gebraucht, um das bereits angeführte Verhältniß der menschlichen Kraft zum Mythus und Mysterium in der ursprünglich prototypischen Form des dramatisch behandelten Götterschicksals selbst in den gewaltigsten und großartigsten Umrissen durchzuführen. Es ist die freiwillige That, die zuerst die unwiderrufliche Folge eines jammervollen Schicksals herbeiruft, bis die Ausgleichung des un-

berechtigten Willens mit dem berufenen Ziele und naturgemäßen Zwecke des Menschenlebens die endliche Befreiung von den selbstverschuldeten Leiden herbeiführt. Der feuerbringende Prometheus erscheint in der Mitte der dramatischen Anschauung als der gefesselte Prometheus, um erst in späterer Lösung durch die berufene Heldenkraft die Erlösung zu finden. Diese Trilogie ist nun freilich nur in dem mittleren Stücke des gefesselten Prometheus vorhanden; wie denn außer der Oresteia die übrigen Trilogien des Aeschylus alle blos in Mittelstücken, in denen die Schürzung des Knotens, der tieftönende Gegensatz des Schicksals mit der persönlichen Kraft erscheint, übrig geblieben sind. Dadurch konnte leicht ein Mißverständniß der aeschyleischen Schicksalsidee in dem spätern Sinne des Euripides entstehen. Allein die Oresteia gibt über den eigentlichen Gedanken des Aeschylus hinreichenden Aufschluß.

Prometheus ist gleichfalls ein übermenschlicher Orestes. Er handelt in seiner Weise recht, und hat dennoch durch die blos profane Klugheit die höhere Weisheit des Schicksals, die in Zeus ihren persönlichen Willensvollstrecker gefunden hat, beleidigt. Er hat sich gegen das allgemeine Gesetz versündigt, indem er mit Eigenwillen und List erzwang, was der freien Entwicklung hätte anvertraut werden sollen. Er war der Wohlthäter der Menschen, aber auf seine Gefahr; nicht als Wohlthäter dem Willen, sondern blos der Folge nach. List ist nicht Weisheit. Die listige Klugheit ist bloßer Verrath an dem Schicksal, der ihm entgehen will, und es doch nicht kann, und darum von den symbolischen Kräften der Stärke und Gewalt des gehorsamen Willens, der auch als feuerbringender Gott Vulkan erscheint, gefesselt werden muß. In dieser Bindung leidet die titanische Natur des Menschen, die früher ist als die subjektive Kraft in ihrer einheitlichen Besonnenheit. „Sehet, was ich leide, ein Gott von Göttern!“ ruft Prometheus. Allein diese im Menschen ruhende Titanengewalt, die zwar über den subjektiven Kräften steht, in wiefern sie allgemeiner und dauernder ist, und den Fall der subjektiven Kräfte voraussieht, kann doch nur in Einheit mit dieser freien Gewalt,

göttliche Feuersgluth im Menschenherzen werden. Sie ist Empörung des Naturwillens und Naturstrebens gegen das Naturgesetz; sie ist Unnatur, und leidet darum das Entsetzliche, weil sie Beleidigung des Gesetzes ist. Es ist doch nur Empörung gegen den regelmäßigen Lauf der Zeiten und darum verderbliches Mitleid mit der Menschennatur, die ihn schlau macht, bevor er weise wird, die ihn den einzelnen Gebrechen und Mängeln der Natur durch Künste entgehen lehrt, ohne ihn die große Kunst, mit der Natur sein Leben eins zu machen, gelehrt zu haben; die ihm voraussehen lehrt, was ihm seine individuelle Unverletzlichkeit bezeugt, und ihm doch nicht den Gehorsam und dadurch die Freiheit in der tiefern Erkenntniß und der durch das Schicksal und göttlichen Willen ihm anvertrauten Kraft gewähren kann.

Es ist ein dämonisches Prinzip, was in dieser Prometheusklage sich zeigt. Es ist der heutige Weltschmerz der heidnisch-christlichen Lebensauffassung, der auch im Prometheus sich geoffenbart. Diese Titanen der Zeit, diese vorschnellen Genies, die sich nicht dem Gesetze des Gedankens und Könnens, und noch weniger den Gesetzen der Moral unterwerfen wollen in ihrer frühreifen Allmenschlichkeit und trotzenden Selbstständigkeit, sind die Feuerbringer, die in der Ferulstaude unberufen das Licht der Erkenntniß ohne die Weisheit, den Brand ohne die hemmende und segnende Schranke eines höhern Bewußtseyns in die Herzen der Menschen werfen. Der Weltschmerz des leidenden Prometheus, der weder Gott noch Natur achtet, der eigenen Kraft vertrauend, muß von der gottbegeisterten Menschenkraft erlöst werden. Unsere Götterboten, die, wie Merkur, weder das Dämonische noch das Menschliche, weder das Wahre noch die Lüge an diesen Naturen verstehen; und im reinen Servilismus bloße Unterwerfung ohne Versöhnung fodern, sind nur geeignet, den Schmerz und die Verzweiflung, mit ihr aber auch den Trotz dieser begabten titanischen Naturen zu mehren; und erst ein Herkules wird mit sicher treffenden Pfeilen den Geyer erlegen können, der an der Leber dieser Unseligen nagt. Hier muß Menschenkraft, aber begeisterte, gottgeleitete Menschenkraft, es muß der sichere Pfeil der Erkenntniß

und die kräftige Hand eines nichts scheuenden Helden zur Hilfe herbeieilen, wenn die Befreiung vollendet werden soll.

Auf diesen kommenden Löser und Befreier weiset auch die Episode der Jo im gefesselten Prometheus hin, wenn man anders eine Episode nennen kann, was eigentlich die Einheit der ganzen Handlung in ihrer doppelten Natur erst vollendet. Die Jo, dieser reine Gegensatz der weiblichen Natur mit der männlichen Kraft des Prometheus, wird in ihrem negativen Unwillen gegen die von den subjektiv geistig herrschenden Kräften von ihr begehrte Hingabe gleichfalls um dieses Widerstandes willen zuerst genöthigt und dann verlassen, und so in unseligem Wahnsinn durch die ganze Erde umhergetrieben. Während die strebende männliche Kraft gebunden erscheint, durch die voreilige List, wird die ruhende weibliche Natur in unseliger Hast in nie ruhende stachelnde Unruhe gesetzt und in thierischer Gestalt, in der die Frau aufhört, Liebe zu fühlen und blos mehr die geschlechtliche Bedeutung des Weibes erkennt, und von dieser gestachelt, sich zuerst von hundert Augen bewacht, und wenn der Wächter erschlagen ist, von Begierde zu Begierde in nie ruhender Hast fortgetrieben fühlt, durch alle Länder der Erde herumgejagt, bis sie endlich ein neues Geschlecht von dem herrschenden Zeus, der seinen Willen zum Werkzeug des Schicksals gemacht, empfängt, in welchem auch dem männlichen Dulder nach unsäglichen Leiden endlich die Stunde der Befreiung heranreift. So zeitigt die Zeit, was in listiger Verschlagenheit vor ihr in Prometheus errungen, und in dem weiblichen Unwillen gegen verständige Einsprache der Jo gehemmt werden sollte, indem beide menschliche Regungen, der vorschnelle Titan und die träge Titanin in ihrer eigenwilligen Beschränktheit sich gegenseitig in einem Manne, der Jos Sprosse und des Prometheus Erlöser, eben so sehr Held als Dulder ist, eben so sehr mit Kraft im Leben zu wirken, als der durch das Schicksal ihm entzogenen Macht zu entsagen weiß, in dem thatkräftigen Dulder Herakles zu einem Werke verbunden finden. Dieser Grund gibt in seiner Trennung überall die gleichen Folgen. Wir treffen ihn im Nibelungenliede wieder in der gleichen Bedeutung, nur in epi-

scher Form, weil das christlich germanische Epos seinem Inhalt nach über dem griechischen Drama sich erbaute. Siegfried und Hagen, die allzu vorschnelle Kraft, und die allzu berechnende Hemmung der fortschreitenden Bildung, treffen hier wieder zusammen. Prometheus und Jo erleiden dasselbe Schicksal in verschiedenen Formen. So begegnen sich auch hier wieder die Urkräfte des menschlichen Wesens in ihren höchsten Erscheinungsformen, in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung, in ihrem Zusammenhange mit Natur und Freiheit; aber sie begegnen uns doch wieder in ächt griechischen Formen, in rein nationaler Anschauungsweise, und das Allgemeine offenbart sich hier gleichfalls wieder in der besondern und nationalen Bildung und Anschauung; in dem einfachen Naturgesetz, das die griechische Bildung in seine Obhut genommen; jedoch ohne diese seine allgemeine Form zu verlieren. Es sind dieselben Naturkräfte, die im Epos in der Trilogie der drei classischen Heldengedichte sich spiegeln, welche im Drama in eine gemeinschaftliche Verbindung zusammengetreten sind, nur mit dem Unterschied, daß hier die handelnde Thätigkeit, die aus Kraft und Besonnenheit zugleich sich zusammenfügt, und die im Herkules ausgesprochen ist, als befreiende und lösende Kraft, das einseitige Wissen des Prometheus und die widersetzliche Ohnmacht der empfänglich weiblichen Natur, in der die göttliche Macht sich incarniren wollte, und die in ihrer Kehrseite genommen, mit dem Schicksal kämpfen, statt ihm zum Träger der historischen Bildung der Menschheit dienen zu wollen, erlösen mußte. Wie ganz anders ist dieselbe Frage im Buche Job und in dem Faust der göthischen Dichtung behandelt! und dennoch in welch innerem gleichmäßigen Zusammenhange mit der menschlichen Natur stehen diese drei großen und bedeutungsvollen Erscheinungen der Poesie neben einander! Jedes beantwortet die große Frage über den Zusammenhang der menschlichen Natur mit der Freiheit und der ewigen Bestimmung des Menschen nach seinem besondern Standpunkte; aber alle berühren die tiefsten Saiten, die in dem Wesen des Menschen bei der Berührung desselben mit der Außenwelt anklingen, und ihn in seinem Handeln bestimmen. Wissen und Können stehen als die beiden

Vorfragen vor dem übernatürlichen Freiheitsgrunde als natürliche Bedingungen da. Der Mensch kann keineswegs über sie hinwegschreiten, kann ihnen nicht vorgreifen, wie Prometheus gethan; noch darf er hinter ihnen zurückbleiben, wie Io gewollt, sondern aus der freien Einheit der bewußten Kraft mit dem lebenskräftigen Wissen entspringt die freie schuldlose That in ihrem richtigen Verhältnisse zu Gott und Natur.

Was Aeschylus im Prometheus gewollt, ist klar. Die sittliche Natur in ihren vorschreitenden und hemmenden Gegensätzen offenbaren und ihren endlichen Einklang mit der nothwendigen Natur aufdecken. Prometheus ist der umgekehrte Orest. In Orest hat sich die Frage des sittlichen Bewußtseyns in das Casuistische des einzelnen Falles herabgesenkt. Dort wird dem Individuellen genügt, und das Allgemeine verletzt, und dadurch die Erinnis herbeigerufen. In Prometheus steht dieselbe Frage da als Vorfrage. Das Allgemeine der titanischen Natur, das Begehren der Seele wird ohne die subjektive Bestimmung ausgeführt. Nun ist Zeus die reifende Gewalt. Das Schicksal bleibt sich gleich. Nur muß in Orest das besonnene Bewußtseyn die Erinnis besänftiget, und in Prometheus die übermächtige Naturgewalt durch die Natur selbst gedämpft und durch die freie subjektive Kraft gelöst werden. Das Ende ist dem Inhalt nach dasselbe; der Gang ein entgegengesetzter, und daher bildet auch die Erfüllung bei idealer Einheit einen zeitlich-natürlichen Gegensatz. In dieser Bedeutung sind alle Dramen des Aeschylus zu begreifen. Die Danais und Thebais waren leicht auf das gleiche Gesetz zurückzuführen, da sie zwischen beiden ohnehin in der ausgleichenden Mitte stehen. Auch in den Persern offenbart sich der gleiche Inhalt. Hier aber hat derselbe wieder die sonderheitliche nationale Bedeutung des griechischen Volkslebens. Griechenland und Asien treten mit einander in Conflikt. Aber das Schicksal der menschlichen Natur, und das Schicksal der einzelnen Menschen ist auch das der Nationen. Das Ende der Perser wird mit dem titanischen Schicksal der Auflehnung gegen die subjektive Bildung der menschlichen Kräfte zusammenfallen müssen. Aber auch Griechen-

land ist nicht frei von einstiger Lösung seiner Kraft. Für Griechenland droht die entgegengesetzte Gefahr, in dem Besondern und in der Auflösung in Theile das allgemein menschliche Bewußtseyn zu verlieren, und die Natur durch die übermächtige Ausbildung der subjektiven Seite derselben zu verletzen.

§. 114. Sophokles.

So stehen die Dramen des Aeschylus auch wieder unter einander in einer innerlich nothwendigen Beziehung. Sie erfüllen die Trilogie der menschlichen Verhältnisse und der poetischen Darstellung, indem sie von dem allgemein menschlichen zum national historischen und von diesen zum persönlich natürlichen Schicksal übergehen, und in allen drei Beziehungen das gleiche Gesetz offenbaren. Während aber von der Titanomachie und den Persern die entgegengesetzten Glieder der Trilogie verloren gegangen sind, hat sich die dem persönlich menschlichen Charakter des Dramas näher liegende Oresteia vollständig erhalten. In diesem historischen Verhältnisse ist nun zwar die mögliche Mißdeutung der Idee des Aeschylus nicht ganz ohne Wirkung geblieben, indem gerade die Mittelstücke erhalten sind, aber es ist auch das natürlich formale Gesetz der dramatischen Poesie, welches diese trilogische Gliederung später in das Mittelstück zusammengezogen, und dieses verhältnißmäßig erweitert hat, um die Idee in einem einzigen, quantitativ bestimmten Ganzen zusammenzufassen, darin offenbar geworden. Die Einheit des Grundgedankens war nothwendig in dem Mittelstück enthalten. Die Schürzung und Lösung konnte daher aus diesem schon bestimmt werden. Diese mußte daher auch in formaler Vollendung nicht außer der Einheit des Mittelstückes hinausgeschoben, sondern konnte auch in ihr gegeben werden. Was aber nicht unerläßlich nothwendig ist zum Ausdruck der formirenden Idee, das muß von der vollendeten Form nothwendig abgestoßen werden. Somit mußte sich die Exposition des Grundgedankens in seiner höchsten Entgegensetzung und endlichen Lösung in eine formale Einheit zusammenziehen lassen. Dadurch wurde der Reichthum nicht aufgehoben, die Trilogie der herrschenden Gliederung

nicht gestört, sondern vielmehr selbst wieder in ein organisches Verhältniß gebracht, indem das Mittelglied als der eigentliche Kraftpunkt des Ganzen sein vollständiges Uebergewicht über die einfache Anlage der beiden Seitenglieder, oder seine einheitliche Bedeutung gegenüber der doppelseitigen von Grund und Folge geltend machen konnte. In dieser formellen Vollendung finden wir das griechische Drama bei Sophokles, dem großen Nachfolger des erhabenen Aeschylus.

In der äschyleischen Tragödie erscheint das Titanische im Menschen als das dem von den besonnenen Götterkräften, die mit dem Schicksal handeln und dessen Weisheit veranschaulichen, Widerstrebende und darum Leidende, das im rein Menschlichen, in dem wahren Verhältniß der besonnenen Kraft des Menschen seine Lösung findet. Sophokles tritt in die zweite Periode des Mysteriums ein. In ihm spiegelt sich die Doppelseitigkeit des menschlichen Lebens und der national griechischen Bildung. Schicksal und persönliche Kraft sind keineswegs im unnatürlichen Gegensatz, aber auch nicht Eins unter einander, sondern sie begegnen sich beide in der großen ruhmwürdigen That. Es ist ein höheres ideales Leben, dem der Mensch sich hinopfert; in ihm entgeht er dem Verderben des Schicksals, indem er durch dasselbe verherrlicht erscheint. Oedipus in Kolonos wird im Nimbus verklärter Sühnung von der Erde genommen, weil er die höhere Macht geehrt, und sein Leben in dieser Ehrfurcht der Götter beschloß; ja selbst als er von dem Gräuel des unwissend angehäuften Frevels gegen die Natur sich überzeugt, als es mit fürchterlichen Schlägen über ihn hereinbricht, ist er noch groß in seinem unendlichen Jammer; und Antigone, die hohe Frauengestalt, wie erhaben ist ihre Gesinnung, wie groß findet sie der zu spät belehrte Kreon und das erstaunte Theben; mit welcher Würde begegnen sich Elektra und Orest zu dem Werk der Pflicht und der Ehre.

Die Trilogie des Aeschylus, welche sich bei Sophokles in jedem einzelnen Stücke wiederfindet, foderte von selbst diese concentrirte Verbindung des subjektiven Willens mit dem objektiven

Grunde des Allgemein-Willens, der im Schicksal dem Menschen vorgezeichnet ist. Die Allheit steht höher, als der Einzelne in ihrer Ausdehnung, in ihrer Nothwendigkeit; das Einzelne aber steht wieder höher als das Allgemeine durch seine Qualität, durch seine Einheit, Innerlichkeit und Selbstständigkeit. Keines aber ist denkbar ohne das Andere. Das Schicksal ist groß, wenn es großen Charakteren begegnet, und die Größe des Charakters entfaltet sich einem großen Schicksal gegenüber. Das Schicksal ist daher nothwendig ein von dem Einzelnen, der darunter *leidet*, wenn nicht unverdientes, doch wenigstens nicht persönlich verschuldetes. Aber der es erkennende oder es tragen könnende Mensch erscheint in seiner innern Macht der Freiheit eben durch das Gegengewicht des selbstständigen Wollens, das er diesem Drange des allgemeinen Menschenlooses entgegenzusetzen weiß. Nur der sich selbst stark dünkende, der ohne Prüfung sich groß dünkende wird vom Schicksal zerschmettert.

Als Oedipus sich glücklich wähnt, da bricht die Macht des Universalgeschickes der Menschheit über ihn herein, und es tagt so fürchterlich vor seinen Augen, daß er nicht glücklich zu preisen sei, daß er sich der Augen beraubt, um dieses entsetzliche Unglück des Glückes nicht zu schauen. Kreon wähnt sich groß und weise, bis das Unglück über ihn hereinbricht. Aber mit Oedipus weiß der Dichter Mitleid zu erwecken, denn er leidet das Entsetzliche ohne bewußte Schuld, blos sein Wahn des Glückes stürzt ihn herab von den täuschenden Höhen; aber Kreon erscheint als ein kleiner Mensch, je mehr er zuvor seine eigene Weisheit gepriesen, und durch seinen selbstklugen Eigensinn und die agamemnonische Staatsweisheit sein Verderben herbeigerufen. Deianira aber erscheint wieder in ihrem hohen Frauenwerthe, weil der gute, aber unbedachte Wille sie ins Verderben zieht. Sie gibt Zeugniß, daß die gutgemeinte That ohne Besonnenheit Verderben bringt, wie die Besonnenheit ohne diese gute, höhere, liebende Absicht beim Kreon. Aber auch mit ihr ist unser Mitleid, das wir dem Kreon entziehen.

So begegnen uns in Sophokles wieder dieselben Grundkräfte

der menschlichen Natur, die im Aeschylus schon die Grundlage des Drama bildeten. Nur der erste Gegensatz des titanischen Strebens im Menschen mit den subjektiven Kräften der eigenen Natur, das Allgemeine und Besondere in dem Menschlichen selbst werden sich nicht mehr entgegengesetzt. Das Verhältniß hat sich nun gesondert. Die Götter treten aus der Handlung hinaus. Das Schicksal und der subjektive Mensch in seiner geistigen Kraft, die entweder menschlich frei erscheint, und vom Schicksal gewissermaßen unsterblich gemacht und vergöttlicht wird, oder sich für göttlich haltend, von demselben Schicksal gedemüthigt und unter die gewöhnlichen menschlichen Zustände hinabgeschleudert wird, bilden bei Sophokles den dramatischen Gegensatz. Die rein menschlichen Kräfte dagegen treten in gleicher Durchbildung, aber weil sie dem symbolischen Charakter entnommen sind, in klaren, dem menschlichen Gefühle näher liegenden Formen auf.

Die dramatische Exposition der subjektiven Handlung ist beim Aeschylus episch, beim Sophokles lyrisch geworden. Deswegen ist bei ihm auch mehr Gleichmaß in der Entwicklung des Dialogs und des Chores. Die allgemeine Charakteristik des männlichen und weiblichen Lebens im Menschen ist titanischer Natur in dem Prometheus des Aeschylus, dagegen aber rein menschliche Weiblichkeit und Größe in den Trachinierinen des Sophokles. Mann und Weib, wenn sie wie Prometheus und Jo gestaltet erscheinen, bedeuten sie die welthistorischen Kräfte des männlich strebenden und des weiblich leidenden und empfangenden Lebens. Dagegen ist die Deianira des Sophokles eine natürlich weibliche, rein menschlich subjektive Gestalt; sie ist die liebende Gattin, die kein höheres Ziel kennt, als die Liebe zu dem Ideal ihres Lebens. Aber in dieser Weiblichkeit ist sie groß, edel, jeder Duldung und jedes Opfers fähig; und als sie dieses eigene Gesetz ihres Herzens, wiewohl ohne es zu wollen, übertreten, straft sie diese Schuld ihres Gefühls und Lebens durch die selbst auferlegte Buße des eigenen Todes, durch diesen Zeugniß zu geben für die Gesinnung, aus der ihre Handlung hervorging. Der Gemahl aber, als er von ihrer Hand das giftgetränkte, aber von einer feindlichen,

titanischen Gewalt vergiftete und mit dem Gift der Lüge der Gemahlin übergebene Gewand erhält, und die unerträglichen Schmerzen dieses Giftes empfindet, sieht darin den Wink der Götter durch seine freiwillige Hingabe des Lebens seinen Willen mit dem des Schicksals zu verbinden, und groß und edel zu sterben, und durch diesen Tod von dem Adel und der Gesinnung seines Lebens Zeugniß zu geben. So entfaltet sich die doppelte Seelengröße im Verzeihen fremder Schuld im Herakles, und im Nichtverzeihen der eigenen Verschuldung in der Dejanira.

Eben so begegnen uns dieselben Gegensätze zweimal in sich wiederholt in der Elektra. Mann und Weib groß und edel im Gehorsam gegen die Ehre und Pflicht, unterdrückt und dennoch den Adel der Gesinnung bewahrend, in Orest und Elektra; und Mann und Weib, herrschend und mächtig, aber dennoch ohne Adel und Seelengröße, in den eigenen Gegensatz mit der Natur übergegangen, der unweibliche, trotzige, unbeugsame und dadurch ungerechte und gegen die Natur und das Schicksal frevelnde Charakter in der Klytemnestra, und der feige, prahlende, weibische im Aegisth. Diese Unnatur findet ihr Schicksal in dem großen gleichfalls unbeugsamen, aber dabei in Liebe und Ehrfurcht gegen den gemordeten Vater rein weiblichen Charakter der Elektra, und der in derselben Ehrfurcht und dem innerlich bestimmten Pflichtgefühl großen, aber nicht unerbittlichen, thätigen, männlichen Muth des Orestes. In diesem Gegensatze ist subjektiv schon gelöst, was Aeschylus erst durch ein neues Drama lösen muß. Das Gefühl spricht den Orest frei, und wenn ihn die Erinnen verfolgen, um des verhängnißreichen Mordes der Mutter willen, so können sie über sein Gemüth nur in dieser nachgiebigen Weichheit Gewalt haben, und ihre Gewalt über ihn spricht ihn innerlich frei, und läßt seine Buße als eine selbst auferlegte und darum große und edle erscheinen; er handelt und leidet, getrieben von dem doppelten Gefühl des menschlichen Lebens, von Kraft und Mitleid zugleich.

In derselben Gleichheit des subjektiven Gegensatzes treten in der Antigone die männlichen und weiblichen Charaktere hervor.

Der große über die weibliche Hinfälligkeit hervorragende Charakter der **Antigone** erscheint gerade durch den furchtsamen, aber keineswegs unedlen Charakter der **Ismene** gehoben. Auch diese ist willig, mit der Schwester in den Tod zu gehen; aber erst durch das Gefühl der Verlassenheit, durch das gegenwärtige Mitleid, durch lebendiges Beispiel aufgemuntert; aber eine sich selbst tragende höhere Willensstärke, wie Antigone, besitzt sie nicht. Dagegen ist in Kreon und Hämon der gleiche Gegensatz ausgesprochen. Der nachgiebige, weiche, kindliche **Hämon** ist groß genug, das Opfer des Lebens für seine Liebe zu bringen. Er widerstrebt dem Vater nicht mit dem Willen, aber mit dem Herzen. So erscheint er weich und stark zugleich. Dagegen **Kreon** hartherzig und eigensinnig, will den großen Mann spielen, und ist ein blos unverständiges, selbstsüchtiges, eigenwilliges Weib; während Hämon als der edlere Charakter, als der eigentliche Mann erscheint. Ismene ist viel zu klug, zu berechnend für das Weib. Die Frau liebt oder haßt, und gibt sich diesem Gefühle ganz hin, ohne lange zu klügeln und zu berechnen. So erscheint Antigone. Sie gehört ganz der Liebe und Ehrfurcht für den beleidigten Todten an, und erscheint weniger weiblich in der Festigkeit ihrer Gesinnung, ist es aber in Wahrheit mehr als Ismene. So schatten die Charaktere sich gegenseitig ab, und erscheinen groß oder klein vor dem allgemeinen Spiegel des Schicksals, je nachdem sie dem Gesetze der Natur im eigenen Herzen treu geblieben, oder durch Selbsttäuschung sich davon entfernt, und in die Unnatur hineingekünstelt haben.

Je mehr sie diesem Widerspruch in sich Raum gegeben, um so unerbittlicher werden sie von der höheren Macht des die Natur vertretenden Schicksals dahingerafft. Auch die andern trifft das allgemeine Loos der Menschen. Aber sie sterben groß und schön, und das Mitgefühl aller folgt ihnen nach. Die aber dahingerafft werden, ohne diesen Adel des eigenen Herzens bewahrt zu haben, die vielmehr um das Leben zu wahren, den Adel der Gesinnung verläugnen, die retten sich nicht vor dem Verderben, sondern fallen als Beute des Todes, aber sie verlieren mit dem Werthe

des Lebens auch den Preis desselben. Die rein menschlichen Kräfte der Subjektivität, die in der epischen Poesie in den Gestalten des empfangenden Könnens und des besonnenen Wollens im Achill und Ulyß erscheinen, sind hier in die doppelte Natur des weiblich empfangenden und männlich überlegenden Charakters ausgeschieden. Die Kräfte der Natur sind auf ihre ursprünglichen Quellen der seelischen Geschiedenheit zurückgeführt. Aber indem sie in der Handlung nicht als rein könnend und rein denkend, sondern als Einheit von beiden erscheinen, sind sie in dieser Darstellung erst in ihrem seelischen Grunde sichtbar geworden, und erhalten durch die Besonderheit des einzelnen Berufes ihren subjektiven Charakter. Diese Subjektivität als eine männlich und weiblich, könnend und denkend in demselben Moment sich offenbarende, erhält durch den Gegensatz mit dem allgemeinen Naturgesetz, das in der Objektivität der Geschichte dem besondern subjektiven Wollen den Grund seiner Bestimmung gibt, seine volle selbstständige Bedeutung. So gleichen die subjektiven Kräfte in ihrer letzten Scheidung mit dem objektiven Grunde der Natur in der Erscheinung sich aus; das epische und das lyrische Element, der Gegensatz zwischen der Aktivität und Passivität, zwischen Allgemeinheit und Besonderheit, ist im Drama zur vollen Einheit fortgeführt, und in formeller Ausgleichung der Gegensätze erschöpft.

§. 115. Euripides.

An die Ausgleichung der vorausgehenden Gegensätze des Epos und der Lyrik im Drama, die durch Sophokles ihre formale Ausbildung erhalten, schließt sich nothwendig wieder der Uebergang von dem poetischen Leben ins äußerliche, von der Phantasie zum Räsonnement, von der bildenden Kraft zur überlegenden an, die in der Handlung, als der dem Schicksal gegenüberliegenden Macht, durch Aeschylus und Sophokles nicht in ihrer eigenen Bedeutung geltend gemacht worden war. Dieß letztere versuchte Euripides. Die gemachte Tugend, die subjektive Größe des Einzelnen, abgesehen vom Schicksal wollte er zur selbstständigen Größe erheben.

Darum war ihm das Schicksal mehr Zufall als wirklich in der menschlichen Natur begründete Macht.

In dieser Schicksalsidee scheint er dem Christenthum näher zu stehen, als seine beiden großen Vorgänger. Das Christenthum kennt kein Schicksal im Sinne des Aeschylus. Hierin stimmt Euripides mit einer spätern Weltanschauung zusammen. Allein er unterscheidet sich weit von dieser dadurch, daß er eben auch nichts anders kennt. Ihm ist das Schicksal nur die unbegründete Nothwendigkeit des äußern Verhältnisses, das er bald in dem Eigenwillen irgend einer mythologischen Beziehung legt, wie im Hippolyt, oder gar als Zufall, als Intrigue hinstellt, wie im rasenden Herkules, der Helena, oder sonst in einer Täuschung, wie dieß selbst in der Iphigenia in Tauris oder in den Bakchantinen der Fall ist, suchen mag. Es ist ihm nur das Spiel göttlicher oder ungöttlicher, aber in keinem Fall verständiger oder allgemein großer Kräfte. Nicht der Grund der Natur, woran der Charakter sich offenbart, sondern das äußere Verhältniß, woran das Gefühl und die Rührung sich kund gibt, erscheint ihm in diesem Gegensatz des Schicksals mit der subjektiven Thätigkeit. Auf Rührung, und darum auf Effekt ist es bei ihm abgesehen. Der Charakter tritt zurück. Seine dramatischen Entwicklungen sind überwiegend lyrischen Inhalts. Die Makaria in seinen Herakliden, der Sohn des Kreon in den Phönissen, die sich opfernde Alkestis, sind augenblickliche Erhebungen des Gefühls, lyrischer Schwung über das Gewöhnliche, momentane Begeisterung, aber nicht tief angelegter, in der menschlichen Natur begründeter, durch vorausgehende und folgende Entwicklung begründeter Charakter. Diese Erscheinungen sind Kinder des Augenblicks, lyrische Ergüsse; mehr der heutigen Oper als dem großen epischen Inhalt des Dramas angehörig. So erscheint Euripides im vollen Gegensatz mit Aeschylus. Bei diesem ist das Epische vorwiegend, bei Euripides das Lyrische. Nur Sophokles ist rein dramatisch; in ihm ist die Form mit dem Inhalt im rechten Ebenmaß. Diese Entfernung von der innern Bedeutung der Natur und dem innern Verhältniß des menschlichen Schicksals entfernt

aber den Euripides auch von der christlichen Anschauung. Nur Zeiten, in denen die Tiefe des christlichen Lebensgrundes den Menschen sich verhüllt, und eine falsche Sentimentalität an die Stelle des innersten Einklangs der subjektiven Freiheit mit der objektiven Leitung der Welt getreten war, konnten sich in euripideischen Formen mit Lust ergehen; und die Entfernung des griechischen Dichters von der Größe der wahrhaft tiefen Gesinnung, entweder in das Sententiöse übertragen, wie manchmal Racine gethan, oder es gar sentimental verwässern, wie Wieland und seine Schule.

So wie Euripides die Idee des Schicksals fallen ließ, mußte er auch die subjektive Größe des Charakters aufgeben. Seine Tugend ist daher häufig Affektation oder momentane Begeisterung; ächter Charakter aber nie. Die Größe des Gemüthes artet meistens in Eigensinn oder Schwäche aus, und die Kraft seiner Darstellung liegt in der Verwicklung der Verhältnisse. Die Intrigue spielt daher bei ihm bereits eine bedeutende Rolle, und die schwächern Seiten des Sophokles, die sich z. B. im Philoktet offenbaren, sind seine stärkern geworden. Den Jammer des Philoktet hat er zum Hauptgegenstand seiner Troerinnen, der Hekuba und auch des rasenden Herakles gemacht, die Intrigue am Philoktet, die doch noch einen national bedeutsamern und daher entschuldbaren Grund hat, ist ihm in der Helena, der Andromache, ja selbst in der Elektra zum Hauptinhalt geworden. Wie er aber die Schürzung des Knotens nicht immer in der Natur des Menschen, sondern in ganz unerklärlichen Zufällen gesucht, so muß er daher auch häufig zu einem Deus ex machina seine Zuflucht nehmen. Die beiden Iphigenien, Ion, der Orest, die Helena und dem Grundgedanken der Verwicklung nach auch Hippolyt und die Bakchantinnen geben dafür Zeugniß. Fast in allen aber muß er zu dem gemeinen Leben des Schauspiels herabsteigen, und durch Rhetorik und Räsonnement den Mangel an Tiefe zu verhüllen suchen. Wie gemein ist der Jason in der Medea! wie deutlich spricht sich in dem Dialag zwischen der Amme und dem Pädagogen dieses Stückes die Hinneigung der Gesinnung zu dem gemeinen Leben der eines

tragischen Schicksals unfähigen Charakterlosigkeit aus! Welch eine gänzlich ins Triviale fallende Anschauung herrscht in der Andromache, in der Helena und in den Heirathsgeschichten des Orestes! Wie vorherrschend ist das reflektive Element in den Schutzflehenden! Wie wenig legt er dieser Neigung zur bloßen Rhetorik den Zaum einer höhern Idealität an in der Helena, wo der arme Menelaos noch eine lange Rede zu halten genöthigt wird, blos um dem Gelüst der Theonoe genug zu thun, welche schon auf die Bitte der Helena, die allein schon lang genug ist, längst ihren Entschluß gefaßt hat, aber sie will eben den Menelaos auch noch reden hören, das ist der Grund, warum er Worte machen muß.

Im Ganzen muß man sich daher gestehen, ist Euripides tief von der Höhe seiner großen Vorgänger herabgesunken. Die Größe des Charakters, die Erhabenheit der Geschichte ist entschwunden. Er ist nur noch im Einzelnen schön, und ist insbesondere wo er will, stets augenblicklich hinreißend und bezaubernd. Fast jedes seiner Dramen, das im Ganzen getadelt werden muß, hat wieder einzelne Schönheiten, die für den Augenblick alle seine Fehler vergessen lassen. Der Augenblick ist seine Macht. Durch ihn beherrscht er das Gemüth. Die Rührung ist die Hauptstärke seiner Poesie. Aus ihr gehen seine Fehler, aber auch seine Schönheiten hervor. Während Aeschylus zu objektiv ist, und oft die subjektive Empfindung ganz vergißt, hat Euripides immer nur diese im Auge, und vergißt darüber häufig die Objektivität der Geschichte. Aeschylus ist ein männlicher Genius, Euripides ein weiblicher. Der Augenblick in seiner Größe und Schwäche ist sein Schicksal und sein Gott; seine Natur und sein Gefühl. Liebenswürdig bei allen Schwächen, liebt man ihn oft gerade um dieser Schwächen willen, während man den Aeschylus nicht liebt, weil man seinen hohen Geist nicht faßt, weil man ihn achtet und fürchtet. Den Euripides aber fürchtet man nicht, man vergibt ihm Vieles, weil er sich schwach erweist, und unsre Schwachheit zu gewinnen weiß. Dadurch ist er uns näher; aber er ist auch weniger belehrend, weniger bedeutsam. Man unterhält sich besser mit ihm, aber man lernt

weniger bei ihm. Der Wille und der Geist sind weniger angesprochen, aber das Herz findet sich eher zu ihm. Allein das Herz ist die weichste und empfänglichste, aber leider auch die unsicherste Kraft des Lebens. Ohne es ist der Mensch zu unempfänglich, sich ihm ganz überlassend und ihm ohne einen objektiven und idealen Anhaltspunkt gehorchend, ist er für die Schlechtigkeit gleichfalls empfänglich, und wird zu süßlich, geschmacklos, fade und oberflächlich, als daß er sein eigenes Wesen bewahren könnte. Zeugniß dafür gibt wohl am besten Euripides selbst.

Wie überaus ergreifend, wie ganz in der Natur des Mannes und Weibes tief begründet, wie rein ideal in dem Gegenstand der Wiedererkennung ist sein Jon gehalten! Er ist der Höhepunkt des euripideischen Dramas. Die Gegensätze der subjektiven Natur finden sich zwar nicht in der Größe des Charakters, wie im Sophokles, aber in der tiefen Empfindung, in dem im tiefsten Grunde aufgeregten Gefühl des Vaters und der Mutter, die den Sohn durch ihre Unaufmerksamkeit gegen die Stimme des Herzens, die sich so innig verflochten mit der Stimme der Natur erweist, in Gefahr sind zu verlieren, und ihn wiedergewinnen, sobald sie dieser Stimme Gehör geben. An den Jon schließt in dieser Macht der Empfindung, in der Ausbreitung des Gegensatzes der opfernden Liebe gegen das gemeine Leben und die eigennützige Gesinnung, die Alkestis am nächsten sich an. Leider ist dieses Drama aber nicht gleichmäßig in derselben Höhe des tragischen Gefühls gehalten, sondern hat häufig die Beziehungen des Satyrspiels schon in sich aufgenommen. In den Phönissen ist aber diese Wahrheit des Gemüthes schon zu affektirt, und zu sehr über seine eigene Grenze hinausstürzend, als daß dieses Drama, das seinem Inhalt nach mit den beiden andern wohl wetteifern konnte, auch nur dem zweiten gleichgestellt werden könnte. Dagegen hat Euripides in den beiden Iphigenien und in den Herakliden diese Macht über das Gemüth wieder zu erproben gewußt. Am reichsten ausgestattet, am tiefsten empfunden, am meisten charaktervoll und edel erscheint aber unter diesen wieder die Iphigenia in Aulis, obwohl auch hier der Deus ex machina stört, was insbesondere

den Schluß der Iphigenia in Tauris lähmt. Die Herakliden dagegen haben den einen rührenden Akt des Opfertodes der Makaria zu sehr mit Gejammer umgeben, als daß er zur rechten gleichmäßig befriedigenden Form hätte gelangen können, und in der Hekuba stehen die grell entgegenstehende Rache der alten Mutter und der schöne Tod der Polixena gar zu unvermittelt nebeneinander, und das Gefühl wird durch den Uebergang von dem Edlen zu dem Unedlern allzusehr verstimmt, als daß das Ganze gelungen genannt werden könnte. In eigenthümlicher Weise charakterisiren die Bachchantinen und der Hippolyt die euripideische Form des Dramas. In den ersten ist das lyrische Element, das dem Inhalt nach das Hauptelement des Euripides ausmacht, auch in der Form in dieser Uebermacht hervorgetreten; in dem andern ist seine Anschauung des Schicksals, als einer scheinbar göttlichen, und doch nicht zu rechtfertigenden Macht offenbar geworden, indem Hippolyt nur der Eifersucht der Venus, die ihn ihre Macht fühlen lassen will, zum Opfer fällt. Diese scheinbar empörende Ungerechtigkeit hat aber ihren Grund in der ganzen Anschauung des Dichters, der den festen Charakter zu stürzen und als unnatürlich und darum des Hasses der Götter würdig darzustellen sucht, um das augenblickliche Gefühl der Rührung an die Stelle des nach seiner Anschauung allzu ausschließenden und einseitigen Charakters treten zu lassen.

2. Die Comödie.

§. 116. Uebergang von der Tragödie zur Comödie durch das Satyrspiel.

Die Berechnung des Verhältnisses von Subjektivität und Objektivität, wie sie uns beim Euripides begegnet, war die nothwendige Uebergangsstufe zur weitern Entwicklung des in dem Drama liegenden und durch die Tragödie noch nicht gehörig vermittelten Elements, des subjektiven und im Gegensatz mit der Objektivität ironischen Elements, das den Uebergang zu der auflösenden Bildung der Phantasie und Mythologie durch die Philosophie bildete, welches in dem Satyrspiel sich aussprach. Schon

im Beginne der dramatischen Kunst war das Satyrspiel, hervorgehend aus der lyrischen Ungebundenheit des Dionysusfestes, mit der Tragödie zugleich aufgetreten. Die Trennung der objektiven Größe des Festes von seiner subjektiven Aufregung durch Aeschylus hatte das Drama als Tragödie sich entfalten lassen, und das Satyrspiel nur als Schlußscene und Annexum zur Trilogie der tragischen Darstellung betrachtet. In Euripides aber war die Subjektivität wieder mehr hervorgetreten. Damit war auch der lyrischen Ungebundenheit wieder mehr Raum verstattet. Die ironische Lustigkeit des subjektiven Gefühls trat bedeutender hervor und sogar manchmal in die Tragödie hinein.

Noch aber konnte sich diese lyrische Ueberschwenglichkeit und subjektive Ungebundenheit nur in Verbindung mit der Tragödie als Parodie derselben halten. In dieser parodirenden Darstellung glichen sich die tiefen Erschütterungen des Gemüthes wieder aus. Das Satyrspiel mußte daher eine gewisse Beziehung zur vorausgehenden Tragödie haben. Ohne diese Beziehung fehlte ihm der eigene Inhalt. Ohne eigenen Inhalt konnte sich aber auch keine für sich bestehende Form gestalten. Das Satyrspiel war noch kein für sich frei bestehendes Kunstwerk. Außer einigen mit parodirenden Beziehungen untermischten Tragödien des Euripides ist daher auch nur ein einziges Satyrspiel vollständig auf uns gekommen, das den diesen Uebergang bezeichnenden Dramatiker selbst zum Verfasser hat, der Cyklops des Euripides nämlich. Allein auch diesem fehlt noch die höhere Bedeutung fast gänzlich, und nur die doppelte Gefühllosigkeit der genußsüchtigen und charakterlosen Kinder Silens und der rohen Unbändigkeit des Cyklops bildet einen parodirenden Gegensatz zu der griechischen Bildung, die um ihrer selbst willen der ungebildeten Rohheit überlegen ist, und durch deren Gegensatz der Untergang des Gefühls und Verstandes mit dem der Bildung zugleich hervorleuchtet. Es liegt daher bereits allerdings ein für sich bestehender rein menschlicher und doch wieder national griechischer Inhalt dem Cyklops zu Grunde; allein er hat noch zu wenig Macht über das natürlich Lächerliche, er hat auch zu wenig objektive Höhe des sittlichen Gefühls und der

höhern Erkenntniß über den Fall der Zeit, als daß er in der Zeit der Menschen in ihrem Fall unter die Zeit spotten könnte. Im Cyklops wird die List selbst noch mit der Besonnenheit zu sehr verwechselt, und die tiefere menschliche Kraft mißkannt, als daß in ihm schon die ideale Höhe des eigentlich für sich bestehenden satirischen Lustspiels hätte zur vollen Ausbildung seines Inhalts und seiner Form gelangen können. Euripides bildete auch in dieser Hinsicht nur die Uebergangsstufe. Er selbst war zu sehr ein Kind der Zeit, als daß er sich objektiv hätte über sie erheben können. Um über die Zeit und die Menschen spotten zu können, muß man selbst über ihnen stehen und eines höhern Ideals, eines tiefern Bewußtseyns innerlich gewiß seyn, das man in der Form der Ironie darbietet, wenn die Menschen dem Ernste der Wahrheit nicht mehr zugänglich sind.

§. 117. Historische Vorläufer der höchsten Ausbildung der Comödie.

Die Comödie fußte auf dem gleichen, mythisch- und mysteriös-nationalen Grunde der Dionysien, wie die Tragödie. Ihre Anfänge reichen daher auch ziemlich weit in dem griechischen Volksleben hinauf. Die ersten rohen Formen der Verspottung der gewöhnlichen menschlichen Verhältnisse, der Sitten und Gebräuche einer Zeit, die nicht im Charakter des Volkes ihren Grund haben, so wie einzelner lächerlicher Charaktere finden sich nothwendig in allen volksthümlichen Ergüssen der festlichen Maskenfreiheit. Die Bachchusfeste gaben hiezu noch einen gewissermaßen religiösen Inhalt. So erstanden einzelne Possenmacher, die allgemein verständliche Parodien an diesen Festen zur Erhebung der Festeslust vortrugen einerseits, und jambische Spottchöre, die bald dialogische Form annahmen andrerseits, aus der Natur dieser bachchischen Festlichkeit dem äußern Bestehen nach noch früher als die Tragödie. Dieser ungebundenen Freiheit der Parodie eine Form zu finden, die ihr poetischen Kunstwerth gab, war dagegen erst mit Ausbildung des dramatischen Gesetzes durch den idealen Ernst der Tragödie möglich geworden. Ueberhaupt muß zuerst der Ernst in seiner idealen und religiösen Bedeutung zur

formellen Bildung gekommen seyn, ehe die Ironie und Parodie die ideale Beziehung ihres Inhalts und die daraus hervorgehende poetische Form erringen kann.

Unter den Anfängen der Comödie wird schon Aristoxenos aus Selinos in Sikilien um 660 v. Chr. genannt. Als eigentlicher Gründer der Comödie darf wohl mit Recht Epicharmos von Kos, 490 v. Chr. in Megara und Sirakus lebend, bezeichnet werden. Allein auch von ihm sind nur einzelne Verse erhalten, und sein Witz nebst seiner Erfindungsgabe, wie sie Cicero an ihm rühmt, muß etwa bei den Römern gesucht werden. Auch Sophron von Syrakus 450 v. Chr. gehört der sikilischen Schule an, die sich später nach Italien übergesiedelt hat. Dagegen hat die eigentliche griechische Comödie, wie die Tragödie, in Attika ihre Ausbildung und Vollendung erhalten. Susarion 580 v. Chr. und Chionides 487 entwickelten zuerst den ungezügelten Spott der attischen Comödie, und Kratinos von Oenoe in Attika 455 v. Chr., der Zeitgenosse der berühmten Tragiker Athens, ist schon reich, schöpferisch besonnen und voll ungebeugter, kecker Verspottung der Zeitverhältnisse. Noch im Alter von mehr als neunzig Jahren dichtete er zu seiner Vertheidigung: „die Weinflasche" um sich vor dem Vorwurf, er habe durch zu vieles Trinken sich zum Dichten unfähig gemacht, zu wahren. Er trat darin selbst mit zwei Frauen, der Comödie, seiner rechtmäßigen Gattin, und der Weinflasche, seiner Geliebten, auf, und vertheidigt sich in so übersprudelnden Witzen, daß der Friede zwischen den eifernden Frauen und zwischen dem Publikum und dem Dichter mit allgemeinem Beifallsruf geschlossen wird. Mit ihm beginnt die Blüthe der attischen Comödie. In kurzer Zeit treten Krates, Pherekrates, Hermippos, Eupolis und Andere schnell nach einander auf die Bühne, bis endlich Aristophanes des poetischen Lorbeers sich allein bemächtigt und die Comödie mit einem Geist, einem übersprudelnden Witz, einer alles vernichtenden Satyre und einer so hohen Eleganz der Form behandelt, daß er das unerreichte Vorbild dieser Gattung der Poesie für alle Zeiten geworden ist.

§. 118. Die aristophanische Comödie.

Aristophanes, 444 v. Chr. geboren und 388 mit seinem Plutos zum letztenmal die Bühne betretend, ist für unsre Zeit durch den Uebermuth seiner Ironie in vielen Stücken kaum noch verständlich, und man hat daher, um die Zeit zu retten, lieber zur Verdächtigung des Aristophanes seine Zuflucht genommen, als zur Natur der Comödie und zur Demüthigung der schwachnervigen, empfindelnden Unnatur, die jede scheinbare Unsittlichkeit verdammt, um wirkliche Unsittlichkeiten zu begehen. Fern sei es von der richtigen Auffassung der Kunst, die wahre Unsittlichkeit als Schönheit zu rühmen. Das wirklich Sittenlose kann unmöglich schön seyn. Allein wo ist im Aristophanes diese Immoralität? Es ist wahr, daß er sich Dinge der natürlichen Scham zu nennen und mitunter zur Vorstellung zu bringen getraut, die das Mäntelchen der natürlichen Schamhaftigkeit allzuweit von den Gliedern der Unehre entfernen. Manchmal ist sein Ausdruck fast cynisch keck. Allein der Zustand der bacchanalischen Ausgelassenheit entschuldigt zwar für uns solche Derbheiten nicht, aber er machte sie für Aristophanes natürlich. Die menschliche Natur war leider zu seiner Zeit in dieser Maskenfreiheit des Dionysuskultus bis zur Stufe der keckften Schamlosigkeit herabgesunken. Die Zuschauer erfuhren daher durch den Dichter nicht etwa das sonst Verborgene, sondern vielmehr ihre öffentliche Ungezogenheit begegnete ihnen von der Bühne herab als Parodie ihrer selbst. Die Lysistrata, welche in dieser Hinsicht das keckste Stück des Aristophanes ist, war eine offenbare Verhöhnung der Zeitgenossen des Aristophanes, welche gerade durch diesen Mangel an aller Zucht und sittlichen Enthaltsamkeit sich gänzlich aller moralischen Macht beraubt, und der männlichen Würde sich gänzlich begeben hatten, so daß sie nur noch von den Weibern und von der niedrigsten von allen Begierden der Natur abhingen. Die Gesunkenheit der Zeit mußte von dem Dichter mit den Farben der Zeit selbst geschildert werden, wenn der ideale Zweck, in der Verkommenheit der Gegenwart die höhere Anforderung eines idealen Lebensgrundes zu

schildern, erreicht werden sollte. Gerade weil die Zeit des Dichters die höchste Ausgelassenheit des höhern menschlichen Zieles erzielt hatte, erreichte der Dichter durch die Schilderung dieses tiefsten Abgrundes den poetischen Zweck, das höchste Ideal durch den Gegensatz seiner selbst anzudeuten.

Während Euripides selbst durch seine moralischen Sentenzen zur Verflachung des Gefühls und der moralischen Kraft beigetragen, hat dagegen Aristophanes durch die ungescheute Schilderung der menschlichen Verdorbenheit von dem Gegentheil Zeugniß gegeben. Zwar war auch er nicht im Stande, den Sturz einer Zeit aufzuhalten, die bis auf diesen Grad der Gesunkenheit der höhern menschlichen Bedeutung herabgefallen war, aber er hat das menschliche Bewußtseyn, das im Allgemeinen in den Sumpf der Verdorbenheit versunken war, durch sein persönliches Gefühl für höhere menschliche Würde für die Zukunft gerettet. Das allgemeine Verderbniß der Zeit war doch nicht mächtig genug, auch dem Geiste des Dichters obzusiegen, sondern mit siegender Begeisterung zieht er den Mantel der Verborgenheit von den bloßen Gliedern der Zeit, und läßt mit nachdrücklicher Kraft seine beißende Geißel auf die entblößten Theile niedersausen. Dadurch hat er sich auf die poetische Höhe gestellt, daß er zwar auch, wie seine obengenannten Zeitgenossen, auf die Satire einzelner Verkehrtheiten der Zeit sich eingelassen, diese aber jedesmal in einer Tiefe und mit einer idealen Kraft der Erkenntniß ihrer letzten allgemein menschlichen Quellen, aus denen das Verderben der Zeit entsprungen war, behandelte, daß er sich auf die Höhe aller Zeiten gestellt, und während er mit seiner total vernichtenden Parodie der menschlichen Verdorbenheit bei seinen Mitbürgern häufig durchfiel, mit seinen Comödien sich dagegen die Bewunderung aller nachkommenden Geschlechter, die den tiefen Geist derselben zu fassen wissen, errungen hat. Seine Ironie geht stets auf die ganze menschliche Natur. Das athenische Volksleben ist nur in seiner gleichfalls allgemein menschlichen Bedeutung das Vehikel für seinen Spott. In dem gegeißelten Athener fand sich der ganze Mensch verwundet. Daher tauchen auch alle die einzelnen menschlichen

Thätigkeiten, die in der Epik, Lyrik und Tragödie der Griechen ihre Kraft geoffenbart, in der aristophanischen Comödie wieder auf.

Wollte man eine Gliederung unter den einzelnen übrig gebliebenen Comödien des Aristophanes vornehmen, so würde sich zeigen, wie in allen miteinander ein vollständiges Ganzes von Spottliedern menschlicher Schwäche übrig geblieben ist. Von den einzelnsten politischen Verhältnissen Athens nimmt seine Comödie den Ausgang, um mit dem allgemeinsten Thema der menschlichen Gesunkenheit, der Schilderung seiner Gedankenlosigkeit und falschen Glückseligkeit in dem Plutos und in den Vögeln den Flug der Satire zu beschließen. In beiden ist aber wieder die doppelte Unglückseligkeit des in der Mißkennung seiner ursprünglichen Kräfte sich selbst verletzenden Menschen gegeben. Vergebliches Streben und müheloser Besitz, ein lächerlicher, verkehrter Achill und ein verkehrter Odysseus, in der doppelten Anwendung beider zur Satire der wahren Kraft des Menschen, begegnen sich in diesen beiden allgemeinsten Höhepunkten der aristophanischen Ironie. Beide stehen sich aber wieder als das Allgemeinste und Besonderste, als gänzliche Umkehrung pindarischer und anakreontischer Erhebung und Empfindung gegenüber. Der allgemeine Zug nach Bequemlichkeit und glückseligem Leben ohne innere Empfänglichkeit für wahres menschliches Glück und für die Poesie des Genusses, der den Reichthum blind in die Hände des Unverständigen gerathen läßt, der ihn nicht zu gebrauchen weiß, begegnet auf der entgegengesetzten Seite einer gänzlich gedankenlosen Glücksjägerei, die nie an der Gegenwart und an der Wirklichkeit, sondern an verstand- und gehaltloser Hoffnung sich weidet, und nur im Planmachen glücklich ist. Hier ist wieder Io und Prometheus, der vorschnelle Denker, der nicht denkt, weil er falsch und ohne die Berechnung der Zeit, ohne historische Grundlage denkt, und die weibliche epimetheische Gedankenlosigkeit einer trägen Ruhe, die ohne alle Berechtigung zum Glücke selbst das Empfangene nicht besitzt.

In den Vögeln ist die Planmacherei aller Zeiten, das Bauen von Luftschlössern auf die verkehrteste Anschauung des

göttlichen und natürlichen Lebens auf die tiefergreifendste Weise zugleich mit der Feilheit der menschlichen Kräfte, die dem augenblicklichen Schein eines Gelingens ohne Gehalt und Zukunft ihre Huldigung darbringen und ihre Dienste anbieten, geschildert. Die allereinzelnste, sonderbarste und abentheuerlichste Veranlassung ist den verkehrten Menschen Grund genug, darauf ihre Plane zu gründen. Die völlige Umkehr aller wirklich geschichtlichen Wahrheit ist der Ausgang eines solchen nebelhaften Strebens. Dagegen gründet der Plutos sich auf die allgemeinste Richtung alles Gesellschaftslebens, den Wunsch reich zu werden. Zwischen diesen beiden Ausgangspunkten der zufälligsten Anknüpfung und des allgemeinsten Wunsches menschlichen Strebens liegen die übrigen übriggebliebenen Comödien des Aristophanes in der Mitte. Es sind die Acharner, die Ritter und der Friede auf einzelne athenische Verhältnisse und sonderheitliche Veranlassungen gegründet, wogegen die Wolken, die Frösche und die Thesmophorien die allgemein menschlichen Anlagen des Denkens und Könnens in ihrer Kehrseite betrachten; zwischen beiden stehen dann die Lysistrata, die Ekklesiazusen und die Wespen wieder als beiden Richtungen gleichmäßig verwandt in der Mitte.

In den Acharnern wird das allgemeine Verlangen Athens nach dem Frieden von einem einzelnen Landmann in sonderheitliche Ausführung gebracht. Das allgemeine Verlangen ist der Grund, der besondere Einfall des Dikäopolis, der in einem euripideischen Bettlergewande seine Mitbürger von der Weisheit seines Unternehmens überzeugt, die darauf gebaute Entwicklung. Dagegen tritt in den Rittern die Besonderheit als persönliche Satire auf den verderblichen Einfluß des Kleon als Grund, und der allgemeine Wunsch der Athener nach einer bessern Regierung als Entwicklung hervor. In tief ironischer Züchtigung nicht blos der Athener, sondern der menschlichen Natur wird der Gerber Kleon durch den Wurstmacher Agorakritos verdrängt, während die Feldherrn Demosthenes und Nikias als Sklaven, das personifizirte Volk als Richter auftritt; so daß der Schlechte nur von dem noch Schlechtern bei einer verderbten Zeit überboten werden

kann. Das dritte Stück dieser ersten, dem Inhalt nach sich entsprechenden Trilogie aristophanischer Satire läßt den **Frieden** auf die ergötzlichste Weise errungen werden. Die Menschen haben kein Mittel mehr, sich aus ihren ewigen Zänkereien zu lösen. Jeder Aufschwung zum höhern geistigen Leben ist gänzlich verloren. Daher fliegt ein **Bauer** auf einem bis zum Ungeheuer groß gefütterten **Mistkäfer** in den entvölkerten Olymp, und bringt von da den Frieden, den er, als er ihn besitzt, mit unendlicher Langweile behandelt. Daran möchte doch wohl ein sehr scharfes Bild der sich mästenden Industrie aller Zeiten, der es an Poesie und höherer göttlicher Begeisterung gebricht, die Frieden will, und ihn doch auch nicht brauchen kann, außer um ihre eigene Tölpelhaftigkeit darin zu offenbaren, gezeichnet seyn. Die sonderheitliche Veranlassung zu all diesen scharfen Geißelhieben finden wir zwar in Athen, ihre allgemeine Bedeutung aber überall und zu allen Zeiten.

Im Gegensatz mit den angeführten drei Comödien des Aristophanes, die mit einer scheinbar rein zufälligen Veranlassung einer verkehrten athenischen Politik die allgemein menschliche Verkehrtheit so tief eingreifend zu schildern wissen, geht der Dichter in den **Wolken** und **Fröschen** dagegen zur Parodie der allgemeinen Kräfte des Denkens und Könnens selbst über, indem er in den **Wolken** das Streben der **Philosophie**, alle mythologisch-religiösen Göttergestalten auf rein natürliche und oft höchst lächerliche Erklärungen, die schon in dem Schlage der spätern rationalistischen und sensualistischen Erklärungsversuche der Aufklärungsperiode dieses und des vergangenen Jahrhunderts erfunden waren, nebst der auf blos äußern Vortheil ausgehenden Streitsucht der logischen oder vielmehr sophistischen Kunstgriffe zu reduziren, in seiner Verkehrtheit mit scharfem Tadel heimsuchte; während er in den **Fröschen** die phrasenquakende **Poesie**, der es an allem wirklichen höhern Inhalt gebricht, und die selbst den Kunstrichter der dramatischen Poesie, den Dionysius, zur Gemeinheit des Alltagslebens, in welcher der Satiriker ihn schildert, herabgezogen hatte, mit eben solcher Bitterkeit des beißendsten Spottes verfolgt. Kunst

und Wissenschaft haben die doppelte Aufgabe, den Menschen zu den höhern Kreisen eines freien, übernatürlichen Lebens zu erheben. Wo die Eine bloße Phrase und Sentimentalität, und die Andere bloße Form und leeres Räsonnement geworden ist, da haben sie beide ihren Zweck vergessen und sind eines um so herbern Spottes würdig, je größer die Aufgabe war, welche sie aus den Augen gelassen haben. Während nun in der Poesie Euripides offenbar jener Richtung des poetischen Verfalls angehört, in welcher der tief-symbolische Charakter des Aeschylus in bloßen Wortprunk und in affektirte Tugendhascherei auslief, und die daher Aristophanes als das Verderben aller wahren Poesie so derb gezüchtigt, ist ihm bei allem Tadel der blos leeren Form doch auch die formelle Schwäche des Aeschylus nicht entgangen, und er läßt sich durch die staatsbürgerliche Richtung seiner Poesie keineswegs zu der poetischen Ungerechtigkeit, den Aeschylus unbedingt zu loben, hinreißen. Dagegen aber erscheint die Größe des Sophokles durch leise Andeutungen und doch in verständlicher Hinweisung gerade darin, daß ihn die Comödie, die den einen vernichtet und den andern krönt, um die Freiheit zu haben, ihn tadeln zu dürfen, zwischen beide stellt, am deutlichsten ausgesprochen. Dagegen hat man es dem Aristophanes schon oft bitter vorgeworfen, daß er den Sokrates, den Heros der griechischen Philosophie, in den Wolken so ausgelassen und wie es scheint so ungerecht beleidigt hat. Auch haben die oftmaligen Versuche, den Aristophanes über diesen Angriff gegen jene rührend-große Mannesgestalt der alten Philosophie, gegen den Märtyrer der Wahrheit und sittlichen Würde nie so recht durchdringen können. Man hat zwar versucht, den Aristophanes durch den Zweck, den Sokrates gerade dadurch zu ehren, daß er ihn vor einem Volke verspottet, das ihn nicht zu würdigen versteht, und dem er verkündet, seht, nicht einmal den Sokrates in seiner sittlichen Größe versteht ihr, auch seiner tiefen Wahrheitsliebe und seinem großen Streben legt ihr gemeine Zwecke unter, zu entschuldigen; und in der That scheinen auch einige Stellen des Chores auf eine solche Auslegung hinzuweisen; allein in der Wirklichkeit möchte diese Auslegung wohl für eine spätere Zeit,

die den Werth des Sokrates erkannte, keineswegs aber für die Zeit des Dichters selbst so ganz natürlich scheinen. Vielmehr mußte dem Dichter in seinem hochpoetischen Streben, die Menschen für das göttliche Ideal zu begeistern, und ihnen eine verjüngte Thatkraft einzupflanzen, das blos negirende, im Leben fast unbrauchbare, oft auch durch die zu große Popularität nicht tiefe Auftreten der sokratischen Philosophie als der letzte Schritt der Zeit, der zum gänzlich gestaltlosen, wolkenhaften und tändelnden Spiel des abstrakten Grübelns und zu sophistischen Kunststücken führen mußte, verderblich erscheinen. Damals hatte Sokrates noch nicht den Giftbecher getrunken, und sich als die hohe sittliche Gestalt geoffenbart, in welcher wir ihn kennen; damals war die Philosophie, welche früher mit der Poesie Hand in Hand gegangen war, erst auf dem Wege, sich ihre eigene Form zu machen, und die Sophisten erschienen als die Illuminaten dieser neuen Abkehrung des Geistes von dem höhern dichterischen Inhalt des Lebens, und Sokrates hatte noch nicht die innere Tiefe seiner philosophischen Grundanschauung in den Früchten eines Plato und Aristoteles zu entfalten und den Menschen in großer, höherer Erscheinungsform zu offenbaren vermocht; er konnte daher von Aristophanes wohl von der Kehrseite des wahren philosophischen Strebens angeschaut, und durch den Haß des Dichters gegen alles, das Göttliche im Menschen vernichtende Streben mit dem bittersten Spotte verfolgt werden. Der wahre Philosoph verstand die Meinung des Dichters, und wenn Aristophanes später den Sokrates als einen andern kennen lernte, so war das noch kein Grund, den einmal eingeführten Namen zu ändern. Einen bekanntern allgemeinern Namen konnte er nun einmal nicht finden. Um die möglich tiefste Abirrung der Philosophie zu zeichnen, hatte keiner für ihn den Werth, den die erhabenste Gestalt dieser Bildung, Sokrates, hatte, sobald auch dieser nicht frei von dem Mißverstand war, den der Dichter zu geißeln das Recht hatte. Zwischen beiden großen Männern läßt sich ein späteres höchst freundschaftliches Verhältniß denken, und auch unter dem Namen des Sokrates durfte der Satyriker das nicht Sokratische züchtigen,

weil er gerade durch diesen Spott das wahrhaft Sokratische um so höher achten lehrte. Die beiden Richtungen, die der Dichter in den Wolken und Fröschen geißelte, hat er dann in den Thesmophoriazusen gemeinschaftlich zusammengefaßt, und falsche Kunst und falsche List, die sich beide an die Stelle der Kunst und der Weisheit setzen wollen, in dem schon einmal gegerbten Euripides, der nicht blos durch den Redeprunk die Tragödie, sondern durch sein ewiges Räsonnement auch die Weisheit zu vernichten oder zu verflachen drohte, noch einmal durch die Zusammenstellung mit den gemeinsten Lebensverhältnissen in Zucht genommen und für alle Zukunft gebrandmarkt.

Mit diesem zweiten Ternar des allgemeinen Lebens der Kunst und Wissenschaft verbinden sich dann als Uebergang zu den besondern Beziehungen der ersten Trilogie der aristophanischen Comödie die Ekklesiazusen, die Lysistrata und die Wespen. Die ersten fingiren eine Versammlung des athenischen Volkes, an der die Weiber in den von ihren Männern gestohlenen Kleidern theilnehmen, und den Beschluß, künftig sollten die Weiber den Staat regieren, durchzusetzen wissen, bei dessen Ausführung das erste Gesetz der Gütergemeinschaft, wobei es eigentlich auf Weibergemeinschaft abgesehen ist, die vollste Parodie aller männlich weisen Staatsregierung hervorruft. Diese Parodie der gesetzgebenden Gewalt wird durch eine andere Darstellung der richtenden Gewalt in den Wespen beinahe noch überboten, in welcher die bestechliche, gedankenlose, völlig thierische Sucht des pöbelhaften Richteramts, dem es an allem Verstand und an aller Gesinnung gebricht, auf die muthigste und muthwilligste Weise verhöhnt wird. Der alte Philokleon ist von einer solchen Wuth zu richten besessen, daß er bewacht werden muß, und oben beim Dache des Hauses zu entwischen sucht, um zum Gerichte zu kommen. Sein Sohn zeichnet dagegen die Thorheit dieses Verfahrens so eindringlich, daß der Vater sich endlich besiegt erklärt. Er entsagt aber diesem schönen Amt nur, wenn es ihm im Hause des Sohnes übertragen wird. Sofort sitzt er über einen Hund zu Gericht, und spricht den Dieb frei von Strafe, weil junge Hunde gar jämmerlich um

Gnade flehen. So schön weiß er Gerechtigkeit zu üben. Nun wird auch noch die grobe Richterkleidung ihm ausgezogen, und der alte Richter in Stutzerkleidung erscheint nun vollständig als das, was er von Anfang war, als ein läppischer, bengelhafter Geck. Mit diesem tüchtigen Zuge der Parodie eines inhaltlosen, von kraft-, kenntniß- und charakterlosen Leuten gehandhabten höchsten Richteramtes verbindet der Dichter auch die Idee des gleichen Richteramtes eines jeden Publikums über die Ereignisse, die es nicht versteht. Nur wer der Schwachheit solcher Philokleonten nachzugeben weiß und mit hündischem Geheule sich ihr Mitleid erkauft, der kann ihrer Gunst versichert seyn. So ist es um die Gerechtigkeit aller Zeiten gethan, wo nicht Weisheit, Muth und Charakter das Wort führen. Diese allgemeine Wahrheit weiß aber der Dichter wieder bis in die individuellste Besonderheit zu verfolgen, und mit beißender Laune erklärt der Chor dem Volke, daß es unter diesen klugen Richtern selbst auch in seinem Urtheile über die ein Jahr vorher aufgeführten Wolken des Dichters gemeint sei. Eben so reich sind die Wespen an andern persönlichen Ausfällen auf die damalige Zeit, und der Rechtshandel des Hundes Labos, der sikilische Käse gestohlen zu einer Zeit, wo ein Prozeß gegen einen Feldherrn Laches wegen Erpressungen im Sikilischen Kriege anhängig ist, kann doch wohl nur in bestimmter Beziehung auf diesen Umstand eingeführt seyn. Gewiß sind die Comödien des Aristophanes überreich an zahllosen Anspielungen ähnlicher Art, die uns nothwendig verborgen seyn müssen; allein darin besteht eben das Genie des größten komischen Dichters, daß alle diese persönlichen Anspielungen wegfallen dürfen, und der poetische Reichthum seiner Werke nicht wesentlich verliert; so sehr wußte er mit der ganz individuellen Beziehung die allgemein menschliche Beziehung zugleich zu treffen. Die Lysistrata endlich, zwischen welcher und den Wespen die Ekklesiazusen in der Mitte stehen, ist der allgemeine Grundtypus der Gemeinheit, gegen die des Dichters höheres Bewußtseyn der menschlichen Würde sich empört. Während in den Wespen das männliche Volk in seiner Ausartung, in der Lysistrata das weibliche, aber nur in Folge der

vorausgegangenen Unfähigkeit der Männer sich selbst und daher andere zu beherrschen, erscheint, verbinden die Ekklesiazusen beide Mißstände mit einander, und zeigen die Folgen von solch schnöder Selbstvergessenheit der menschlichen Würde. Diese Entwürdigung der männlichen und weiblichen Natur, die im Aeschylus wohl in ihrer gigantischen Größe und Unnatur, aber nie in der Niedrigkeit der entgegengesetzten Unnatur, in Sophokles aber stets in erhabener Größe und Selbstständigkeit erscheint, zeigt der Dichter in diesen Zerrbildern des männlichen und weiblichen Charakters, die in der Lysistrata in gegenseitiger Schwäche zu den gemeinsten Erscheinungen eines vollkommen verkommenen, zu jeder Kraftanstrengung völlig unfähigen Lebens herabsinkt.

Weiter kann der Dichter das Gemälde der menschlichen Verkehrtheit nicht treiben. Mit schreienderer Gewalt konnte er den Menschen ihre sittliche Verworfenheit nicht mehr offenbaren. Wer diesen Ruf nicht mehr vernimmt, ist für immer verloren. Die Athener haben ihn überhört. Ihre natürlichen Anlagen waren in sich selbst verloren gegangen. Nur die Kunst rettete sie noch; aber nicht mehr für Athen, sondern für die Menschheit. Die Bilder des Aristophanes, die er von seiner Zeit entworfen, bleiben unerschöpflich lehrreich für alle Zeiten, für alle Menschen. Wer die Abirrung der menschlichen Natur, und dennoch auch den in dem bessern Menschen glimmenden Haß gegen diese natürliche Schwäche der Menschen nach allen Seiten und in seinen tiefsten Beziehungen kennen lernen will, der studire mit nie ermüdendem Eifer den Aristophanes. Er ist die unerschöpflich fließende Quelle der reichsten Menschenkenntniß; die warnende Stimme eines Rufenden in der Wüste, der nicht auf den Erlöser, sondern nur auf den tiefsten, der höchsten Erlösung bedürftigen Fall der menschlichen Natur hinweisen konnte. Mit ihm ist die Tiefe der Offenbarung des den Griechen anvertrauten Naturgesetzes der Kunst geschlossen. Er hat noch die Nachtseite dieses Gesetzes mit dem Blitze seines Geistes durchdrungen. Nur schwache Streiflichter erhellen nach ihm noch die Finsterniß der poetischen Nacht Griechenlands. Die Kunst hatte einer andern Bewegung, der philosophischen, Platz

gemacht, die nun einen ähnlichen Lauf begonnen, um mit entsprechender Entwicklung das gleiche Gesetz von entgegengesetzter Seite her zur Offenbarung zu bringen.

γ. Der Uebergang von der dramatischen Poesie zu den übrigen Formen.

§. 119. Die Idylle.

Die dramatische Poesie der Griechen ging durch Menander den Athener 320 vor Christi aus der eigentlichen Comödie in das Schauspiel über, und erhielt sich in ihren Werken erst in der für diese Gattung mehr geeigneten römischen Poesie. Eine Nachblüthe der durchlaufenen Formen der griechischen Poesie ist nur noch in der Mittelpoesie der Idylle übrig geblieben, die, etwa in gleicher Stufe mit der elegischen Poesie, keine wahrhaft hoch poetische Form, keine selbstständige Tiefe der innersten Mysterien des Lebens in sich trägt, sondern im Versbau, in der Sprache, in der Erfindung mehr eine Reminiscenz an das verlorne Paradies des Heiligthums der Poesie, als eine wirkliche Offenbarung höherer Geheimnisse durch das Gesetz des Wortes zu nennen ist. Die idyllische und mit ihr vereint die bukolische und die spätere elegische Poesie nimmt den Charakter einer mit Bewußtseyn erkünstelten Seelenstimmung an, die aus dem unpoetischen Leben heraus mit Gewalt in ein selbstgeschaffenes Land der Phantasie sich versetzt, das von Nichts bevölkert ist, als von den einfachen Gestalten des animalischen Thierlebens, das in seiner ungetrübten Gleichheit noch das einzige Bild der alten Einfachheit der Sitten und Gefühle der Menschen geblieben, neben denen dann der Mensch als Hirt und Beobachter dieses Lebens der Unschuld sich in eine ersonnene Unschuld und Einfachheit träumt, und dieses Traumleben, das er durchaus mit keiner Wirklichkeit ausfüllen kann, mit Gesang belebt.

Das einzige Leben dieser Unschuldswelt, der einzige Streit ist der Wettstreit des Gesangs. Die bald triumphirende, bald klagende, bald schmachtende Liebe, der Wetteifer in der künstlichen Weise des Liedes, oder die Verbindung beider Gegensätze, diese

drei höchst einfachen Gegenstände sind der immer sich gleich bleibende Inhalt der Idylle. In sie hat der letzte Funke, der von der Wirklichkeit ausgestoßenen Feierstunden des Gefühls sich geflüchtet. Ihr Inhalt, den dieser einfache Gegensatz des Gefühls in seinem eigenen geträumten Vorwurf ausmacht, gibt von selbst das Gesetz der idyllischen Form. In ihr muß sich der fingirte Sänger durch den Gesang über das Leben zu trösten oder es zu verschönern suchen. Der Dialog tritt daher als Wettgesang sehr natürlich an die Stelle des Selbstgesprächs. Die höchste Einfachheit und fast erkünstelte Unschuld der Gefühle und Gedanken ist dabei nothwendiges Element.

Das lyrische Element erhält eine beschreibende Richtung, weil es mehr ein beschriebenes, objektiv gewolltes, als wirklich empfundenes Gefühl ist, das der Dichter darstellen will, und das er deswegen einem andern, einer fingirten Person in den Mund legt, eben weil er es selbst nicht in dieser angenommenen Weise fühlen kann. Diese epische Richtung erhält durch den Dialog dann nothwendig auch noch einen geringen dramatischen Beigeschmack; so daß die Idylle als ein Genrebild erscheint, das in höchster Zierlichkeit der Ausführung die plastische Erfindung zum Separat-Eigenthum des Einzelnen, zum kleinen Lichtbilde des großen poetischen Sonnensystems für die Erholung des reiferen, und die Größe der Einfachheit und Wahrheit unter allen selbstersonnenen Lügen einer verfälschten Wirklichkeit noch empfinden könnenden Geistes, geworden ist.

Von der idyllischen Poesie der Griechen sind uns die Gesänge Theokrits geblieben, Lieder voll scherzender, reiner Natürlichkeit, so harmlos und lieblich, daß wir mit Wohlgefallen in dem geträumten Lande der einfachen Kinder der Natur mit ihm weilen, und bei der wohlüberdachten Kürze, und der stets neuen Bewegung, welche die Einfachheit von Form und Inhalt erlaubt, seinen Liedern mit Wohlgefallen zuhören. Die Kindlichkeit der Menschennatur ist, wenn auch eine erkünstelte, doch eine aus dem tiefsten Gefühle des Bedürfnisses nach solcher spielender Lebensanschauung, die uns aus dem Zwang unnatürlicher Formeln heraushebt, hervorgegangene, und darum für das allgemeine Men-

schengefühl von überwältigendem und zugleich still besänftigendem Einfluß. Theokrit ist ein Sikuler, wohin die griechische Bildung, um einen desto leichtern Uebergang nach Rom zu erhalten, in ihren letzten Erzeugnissen überhaupt geflüchtet zu haben scheint. Die Zeit seines Lebens, 280 vor Christi, ist schon durch eine bedeutende Kluft von der Höhe der Blüthe der griechischen Poesie geschieden und hängt näher mit den Anfängen der römischen Poesie als mit den letzten Hochpunkten der griechischen Poesie in der aristophanischen Comödie zusammen.

C. Die Nachpoesie.

§. 120. Verfall der griechischen Poesie.

Der Nachklang der griechischen Poesie in Theokrit durch die bukolische Poesie hat noch für die eigentliche Geschichte der Poesie einen entschiedenen Werth. Was aber nach ihm noch der poetischen Literatur angehört, muß mehr der bloßen Literargeschichte als der Geschichte der Poesie zugewiesen werden. Die anagramatische Poesie, wie sie in Lykophron aufgetreten, hat des Inhalts und ihrer tiefern Bedeutung und der selbstständigen Produktivität der wahren bildenden und schaffenden Kraft des Wortes sich bereits entäußert.

Noch mehr gilt dieß von den spätern epischen Versuchen, der Argonautika des Apollonios Rhodios um das Jahr 222, denen es an aller wirklichen Tiefe des symbolisch-mystischen Inhalts der epischen Poesie gebricht, und die eigentlich mehr Sammlungen von hexametrischen Versen über den gleichen Stoff nach seiner historischen und geographischen, nicht aber nach seiner poetischen Entwicklung genannt werden müssen, als sie den Titel Dichtung verdienen. So lange man nicht das Kriterium der tiefern idealen Bedeutung, der allgemeinen Symbolik der menschlichen Natur, die in der Poesie ihre Offenbarung finden will, in den Werken der Poesie sucht, leuchtet der Unterschied der Bedeutung der homerischen Heldengesänge und der spätern hexametrischen Reihe von Beschreibungen ähnlicher äußerlicher Begebenheiten, denen Nichts fehlt, als der tief menschliche Grund, den

ihnen der Compilator nicht zu geben vermochte, nicht so klar und einleuchtend ein. Je weniger man sich bemüht, die Tiefe der wahren Poesie recht zu verstehen, um so leichter findet man sich versucht, das äußerlich Aehnliche mit demselben in eine Reihe zu stellen. Nur die Unterscheidung zwischen dem wesentlich Nothwendigen und ursprünglich Genialen, Produktiven und Idealen kann hier die rechte Würdigung geben. Was nicht erste und höchste Offenbarung des Wesens der menschlichen Natur in ihrem Zusammenhange mit einem unsterblichen Grunde des ewigen Lebens in ihr ist, das gehört nicht in das Reich der wahren Poesie. Solche Erscheinungen sind äußerlich historisch merkwürdig. Sie zeugen den Uebergang in andere Lebensentfaltungen, die historische Abnahme spezial nationaler Kräfte in ihrem Austritt von der allgemein menschlichen Aufgabe des Lebens; sie geben die Hinweisung auf die ehemalige Herrlichkeit der gewesenen Lebenskraft, die in ihren letzten Athemzügen wenigstens noch der alten Formen sich erinnert, wenn auch der Inhalt ihr bereits entgangen. Philologen und Archäologen, überhaupt alle jene Sammel-Menschen, die es niemals zum Multipliziren der geistigen Schätze der Menschheit, sondern zum bloßen Addiren ihrer äußern Zahlformen gebracht haben, verkümmern in der Regel dem denkenden Menschen die Anschauung der Tiefe des menschlichen Geistes, weil sie zu sehr mit seiner Oberfläche sich beschäftigen. Sie sind dem Rübezahl des deutschen Mährchens nicht unähnlich, der mit gleicher pedantischer Genauigkeit die Zahl seiner Rüben numerirt, und wieder von vorne beginnt, bis er gewiß ist, alles Einzelne genau summirt zu haben — einsweilen aber ist die Braut über die Gränze.

Was nach Theokrit noch auf dem Gebiete der poetischen Erzeugnisse griechischer Sprache gewachsen ist, zeugt nur von einer immer zunehmenden Abnahme der poetischen Kraft. Das Lehrgedicht, das zuerst noch einigen lyrischen Nachklang in Phanokles, 300 vor Ch. G., und Kallimachos, 275, bewahrte, wurde in Aratos, 270, blos zur versificirten Prosa. Prosa ist es, wo Aratos den Lauf der Gestirne und die Wetterzeichen beschreibt, worin offenbar der Gelehrte den Menschen beneidet

überwunden und der Gegenstand aufgehört hat, ein so allgemein menschlicher zu seyn, daß er die menschliche Natur in ihrer mystischen Tiefe und ihrem einfachen Zusammenhange mit ihrem unsterblichen Grunde bezeichnet.

Die alexandrinische Epik ist mit der spätern byzantischen des Nonnos aus dem Charakter des allgemein Menschlichen gleichfalls herausgefallen, und hat mehr erkünstelte und gelehrt archäologische Kenntniß, als Tiefe des symbolisch logischen Inhalts zum Eigenthum.

Die spätere Epigrammendichtung ist ohnehin nur eine grammatikalische Uebung, das geistige Eigenthum der frühern Bildung, die Gedanken und Gefühle, welche das Genie des griechischen Volkes zum Eigenthum seiner Sprache gemacht hatte, in beziehungsweisen Gelegenheitsfällen zur spielenden Anwendung zu bringen. Die Tiefe und Allgemeinheit fehlt ihr daher eben so sehr, wie die Originalität des Inhalts.

Der in der ganzen Form prosaische Lucian von Samosata, 180 nach Ch. G., hat durch alle seine Werke diesen gänzlichen Verfall gleichsam in hämischen Zuckungen und fieberischen Einfällen mit einer alle höhern Gefühle, alle poetische und philosophische Wahrheit vernichtenden Kälte und Gemeinheit am deutlichsten bezeichnet. Nach solchen Todesschauern und verzweiflungsvollen Zuckungen und dem frevelnden Spiel mit Allem, was dem Menschen groß und wahr scheinen kann, war keine weitere poetische Erscheinung mehr möglich. Das Grab der griechischen Poesie war gegraben, die Erde aufgewühlt, und der entseelte Leib des schönen Menschengebildes ward hinweggenommen, um seinen Geist in einer andern Gestalt fortleben zu lassen.

3. Verhältniß der einzelnen Formen der griechischen Poesie zum allgemeinen Gesetze.

§. 121. Vergleich der poetischen Entwicklung mit der philosophischen in Griechenland.

In der Zeit der Blüthe der athenischen Tragödie und auch noch der aristophanischen Comödie war die griechische Volksbildung

in der Blüthe eines siegenden, über alle Völker durch geistige Ueberlegenheit triumphirenden Nationalbewußtseyns. Der Glanz des Nationallebens brachte die reichste Blüthe am Baume der griechischen Poesie hervor. Von dieser Zeit an aber ging mit der sinkenden Kraft des Volkes, das sich an die Barbaren verkaufte, um der Genußsucht auf Kosten des Ehrgefühls zu fröhnen, nothwendig auch die Kunst zu Grabe. Mit zunehmender Eile schritt diese glänzende Epoche der poetischen Herrlichkeit dem Alter, dem Siechthum und einem gänzlichen Verfall entgegen. Griechenland hatte ausgelebt. Seine Aufgabe im Bande der allgemeinen Weltgeschichte war erfüllt, alle Kräfte der Nation hatten ihre Blüthen und Früchte getragen, und den Samen einer neuen Bildung in den fruchtbaren Boden der Weltgeschichte niedergelegt. Ein alle Zweige dieses Baumes durchstürmender Windeshauch hatte die gefiederten Keime nach allen Weltgegenden hinausgetragen. Die makedonische Herrschaft führte die griechische Phalanx und die griechische Poesie und Philosophie im stolzen Triumphzuge erobernd durch das weite Asien. Der Römer aber holte mit den Waffen sich seine Bildung von dem Griechen; und hieb mit dem Schwerte den Oelzweig vom Baum der Athene und den Lorbeer vom Baume Apollos, um sie vereint auf den sieben Hügeln grünen zu sehen.

Wie die nationale Aufgabe der Griechen erfüllt war, verschwanden sie selbst nach und nach von dem Schauplatz der Geschichte. Aber ihre Werke blieben; ihre Bildung war das Eigenthum aller Zeiten geworden. Der Logos hatte ihnen die Gesetze der Logik und der Logie, der Philosophie und Philologie, wenn man anders den letztern, von Grammatikern und Schulfüchsen zu einer Bedeutung, die dem wahren Inhalt des Wortes geradezu entgegengesetzt ist, mißbrauchten Namen, noch ohne Mißverständniß auf die Sache, der er eigentlich gebührt, auf die innere Kunde und Kunst, auf die begeisterte Liebe des Wortes, auf die Poesie anwenden darf, geoffenbart. Diese Gesetze hatten sie in ihren einfachsten Entwicklungsformen im Reiche des Denkens und Könnens ausgebildet.

Wie die griechische Poesie, so war auch die griechische Philosophie in alle Formen des Naturgesetzes eingegangen und hatte in zweifacher Gliederung und ihrer endlichen Einheit sich die Palme des vollständigen Sieges über den ihr zugänglichen Inhalt errungen. Ob nun dieser Sieg freilich blos, wie in der Poesie, auf der letzten Täuschung des menschlichen Bewußtseyns, durch die allgemein gültige Form auch des Inhalts schon an sich gewiß zu seyn, und daher den einen mit dem andern zu verwechseln, beruhte; so war doch auch sie in dieser Hinsicht zum plastischen Vorbild aller Philosophie der spätern Zeit, nach dieser einen Richtung der Form hin geworden.

Die Spekulation hatte in Plato alle Wege betreten, die zu einem höchsten Ziele führen, sobald der höchste Inhalt für den menschlichen Gedanken gegeben ist. Aber Plato hatte keinen dieser Wege bis zu jenem Punkte fortgeführt, wo die unvermeidliche Umkehr in sein eigenes Gegentheil mit der Vernichtung der Form durch die Vernichtung des Inhalts geendet hätte. Plato war der Dichter in der Philosophie.

Ihm gegenüber steht der Höhepunkt der analytischen Form, der Meister des abstrakten Denkens, der Lehrer der philosophischen Form für alle Zeiten, die der Philosophie huldigen, der große Aristoteles. Ist Plato durch die tiefen, aber nie ganz gelösten Andeutungen auf die Geheimnisse des Wissens, und durch eine unerschöpfliche Schönheit der dialogischen Form bewundernswerth, so ist es Aristoteles durch den unermüdlichen und fast unbegreiflichen Scharfsinn und den über alle Gebiete des Wissens sich erstreckenden Reichthum seiner analytischen Methode.

Auch in der Philosophie begegnen uns somit die Gegensätze der Quantität und Qualität, welche das Gebiet der Poesie und das Gebiet der ganzen griechischen Bildung unter sich vertheilt haben. Einer Geschichte der Philosophie, welche von einem ihres eigenen Gesetzes vollkommen mächtigen Standpunkt ausgeführt werden würde, müßte mit vollkommenster Sicherheit und Klarheit die logische Aufeinanderfolge der philosophischen Systeme Griechenlands in eine consequente Reihe zu ordnen wissen;

so daß die innere Nothwendigkeit des Nacheinanders in der Zeit, durch das Gesetz des Logos, das in die Natur des Menschen gelegt ist, offenbar würde. Nur in einer solchen Klarheit der innern Gesetzmäßigkeit der Geschichte des Denkens, wird ihre Wahrheit und ihre Bedeutung für alle Zeiten klar. Daß dieß bisher noch nicht geschehen, liegt einfach an dem zureichenden Grunde, daß die Vorbedingungen, dieses Gesetz zu erkennen, noch nicht alle erfüllt waren. Jetzt aber sind sie erfüllt, und es kann daher mit vollkommener Sicherheit von dem, der dieser Kenntniß sich bewußt ist, einem Jedem, der denken mag, und dem es um die tiefe und allseitige Erkenntniß des göttlichen Planes, den der Schöpfer in den Gesetzen der Natur geoffenbart, und in der Geschichte seiner Ausführung entgegengeführt, zu thun ist, die vollständige Lösung aller scheinbaren Dunkelheit und Verwirrung in der Entwicklung der Philosophie nach ihrem historischen Fortschritt versprochen werden.

Mit den beiden Gegensätzen der philosophischen Bildung Griechenlands, die aus der Macht des Denkens und Könnens heraus eine Lösung der subjektiven Aufgabe der griechischen Bildung von Seiten der Philosophen versuchten, und dadurch mit der poetischen Entwicklung im reinen Parallelismus sich entfalteten, die gleichfalls in derselben Tiefe zweier Grundanschauungen und erster Kräfte der menschlichen Thätigkeit sich entfaltete, vereinigte sich in der Philosophie noch eine dritte Stufe der Bildung, die dem Inhalte nach Können und Denken in sich vereinigen, und die That des Menschen, seinen freien Grund des Denkens und Könnens, den Zweck seines Strebens zum Bewußtseyn des Gedankens bringen wollte. Dieses Streben, das durch die vorausgehenden Untersuchungen der quantitativen oder äußerlich formalen Bedingung des Umfangs der Philosophie in der italienischen und sophistischen Schule, und der qualitativen oder inhaltlichen Bedingungen des Objekts der Philosophie in der jonischen und eleatischen Schule vorbereitet, in Sokrates einen subjektiven Einheitspunkt gefunden hatte, der mit dem Bedürfniß einer Lösung der Frage über die menschliche Freiheit zu-

gleich die negative Richtung des tiefsten Wahrheitsgefühls, das in seinem Genius oder Dämon sich personificirte, und die unermüdetste Forschung durch alle Kunst der Logik und Dialektik verband, führte durch Sokrates auf das reiche Gebiet der griechischen Moralphilosophie, weche aber von links und rechts wieder durch Spekulation und Analysis getragen war, und nachdem es sich gleichfalls in seine eigenen Gegensätze des Realismus und Idealismus, der anakreontischen und pindarischen Erhebung in der epikureischen und stoischen Schule getheilt hatte, in der spekulativen und analytischen Philosophie des Plato und Aristoteles seine auf griechischen Boden möglichst höchste Lösung gefunden hat. Diese Lösung war, wenn auch auf einem einfachen Grundirrthum beruhend, doch immer bis zu einer Tiefe gedrungen, die es einer Reihe von Jahrhunderten christlichen Forschens unmöglich machte, diesen Grundirrthum der platonischen und aristotelischen oder auch nur der stoischen und epikureischen Lehre wissenschaftlich zu vermeiden und zu widerlegen, dadurch, daß man ein besseres und höheres Prinzip an die Stelle des halbwahren griechischen wissenschaftlich zu setzen vermocht hätte.

So war auch die griechische Philosophie wie die griechische Poesie ein Anhaltspunkt für alle spätere Bildung geworden. Ohne sie wäre der christlichen Philosophie die durch den neuen Inhalt hervorgerufene geistige philosophische Bildung geradezu unmöglich gewesen. Der durch griechische Bildung schon geweckte und geübte menschliche Geist allein war im Stande, den Versuch zu machen, dieses neuen Inhaltes, der vor der Hand objektiv gegeben war, auch auf allen Wegen der Subjektivität sich zu bemächtigen.

III. Die römische Poesie.

1. Uebergang von der griechischen zur römischen Poesie.

§. 122. Das allgemeine Entwicklungsgesetz der römischen Poesie.

Die Philosophie der Griechen geht offenbar den nehmlichen Entwicklungsgang, wie ihre Poesie, den rein menschlichen, subjektiv nothwendigen. Nur ist die Philosophie scheinbar um einen

Schritt weiter gegangen, indem sie auch die dritte Seite des subjektiven Vermögens, nehmlich die That, mit in ihre Entwicklung auf griechischen Boden hinübergezogen hat, während die Poesie die dritte Potenz der Subjektivität der römischen Bildung zur Darstellung überlassen hat. Aber auch in dieser Entwicklung ist darum das gleichmäßige Gesetz nicht verletzt, sondern durch dieses Gesetz der griechischen Philosophie nur jene Trilogie des Inhalts, die in der Poesie als Trilogie der Form erschien, zugetheilt worden. Dagegen ist auch die eigentlich praktische Richtung der Philosophie, die Anwendung auf das Staatsleben und die bürgerliche Gesellschaft den Römern von der Geschichte überwiesen worden. Die griechische Moralphilosophie war spekulativ wichtig und subjektiv herrschend; objektiv geschichtlich aber wurde sie erst im römischen Leben, wo sie als politisch-religiöse Gesetzgebung sich offenbarte. Mit der philosophischen Bildung im Einklang finden wir die römische Poesie in der Uebernahme alles dessen, was von der griechischen Entwicklung übrig geblieben, in der menschlichen Natur und in dem Umfang der poetischen Bildung enthalten, und dennoch in das Reich der formellen Ausbildung noch nicht eingeführt war. Dahin gehören alle Mittelstufen, deren höchste Gegensätze in den drei Hauptarten der Poesie bereits zur Ausbildung gekommen waren, und die nach dem Inhalt der römischen Nationalkraft dieser letzten Bildung angehörten. So war im Epos die mittlere Einheit von Kraft und Ueberlegung, in der Lyrik die mittlere Einheit von Allgemeinheit und Besonderheit, im Drama die mittlere Einheit von Tragödie und Comödie außer die natürliche Anlage der griechischen Nationalität hinausgefallen, und mußte daher, da diese Einheit dennoch der subjektiv menschlichen Bildung angehörte in dem, das Griechenthum seinem geistigen Leben nach ergänzenden Rom zur Ausführung kommen.

2. Die einzelnen Entwicklungsformen der römischen Poesie.

§. 123. Das römische Drama.

An die griechische Poesie hat die römische ungefähr ein Jahrhundert nach dem Verfalle der erstern in natürlicher Folgenreihe sich angeschlossen, indem sie da angefangen, wo die griechische Entwicklung geendet, und somit den Faden der historischen Entfaltung der Poesie in ununterbrochener Reihenfolge fortgeführt hat. An das griechische Drama hat das römische sich angeschlossen. Bald nach Theokrit hat Livius Andronikus (240 vor Christus) die griechischen Tragiker dem römischen Volke durch Uebersetzungen bekannt zu machen gesucht. Der poetische Genius der Römer mochte aber keineswegs den Inhalt derselben in sich aufnehmen. Dem Römer war das Leben selbst ein dramatisch gewaltiges. Aber es hatte ihm nicht die mystisch religiöse und mysteriös menschliche Bedeutung wie dem Griechen, es war ihm eine innerliche Nothwendigkeit, selbst thatkräftig und objektiv episch in das Leben mit einzuwirken, statt es in dem tiefen Geheimnisse seines innern Ursprungs zu belauschen.

Nur die Sprache bildete sich durch jene Versuche, und mit dieser biegsamer gewordenen Sprache trat nun das Mittelglied der Tragödie und Comödie, das Schauspiel, hervor, das von der Tragödie die Verkettung der Umstände, von der Comödie, die Ironie des Lebens und Charakters und selbst des Schicksals genommen hatte. Der Römer wollte den Menschen kennen lernen in seiner Schwäche, um ihn zu praktischen Zwecken brauchbar zu machen. Das Ineinandergreifen dieser mannigfaltigen Kräfte war ihm ein Schauspiel der Natur, im Einzelnen schwach und lächerlich, aber dennoch nothwendig und gewaltig, im Ganzen aber und in zusammenwirkenden Massen bedeutsam.

In diesem Grundgedanken lösten sich die Darstellungen des Plautus und Terenz einander ab. Zwei Männer, dem niedern Stande und doch höherer Bildung angehörig, sahen die vermeintliche Größe der Römer nicht mit den Augen des römischen Senators, sondern mit den Augen des einfach tiefer fühlenden

Menschen an, und schilderten sofort die epische Größe Roms, indem sie den Römern ihre subjektive Kleinheit offenbarten; ohne doch, wie Aristophanes gethan, einen verfallenen Volkscharakter vor sich zu haben. Es war nicht die symbolische Tiefe, und nicht die aristophanische Ironie, sondern die natürliche Wirklichkeit, welche sie darstellten. Dazu hatten sie zwei Wege. Das Spiel der Verhältnisse und das Spiel der Begierden, die beide den natürlichen Grund der einzelnen Begebenheiten ausmachen. Die Römer, groß im Großen und Ganzen, in Staat und Politik, waren eben doch auch Menschen in ihren einzelnen Angelegenheiten. Dieses Privatleben des Römers hatte aber wieder zwei allgemein menschliche Seiten, in denen es mit der Geschichte der allgemein menschlichen Entwicklung zusammenhing. Es waren die beiden Seiten des natürlichen Lebensdranges, in denen der Mensch von der Begierde oder von den Umständen zur augenblicklichen Besonnenheit und Kraftanstrengung gezwungen wird, und im Kleinen ein Bild der ganzen Geschichte gibt, die aus menschlichen Begierden und Bedürfnissen und aus den durch die vorausgegangene Zeit bedingten Umständen die einzelnen Ereignisse zusammenfügt, die in ihrer Abgerissenheit zufällig erscheinen, während sie es im Allgemeinen nicht seyn können, da sie mit den allgemeinen und nothwendigen Bedingungen des Lebens so innig zusammenhängen. Während nun dieser Zusammenhang von der einen Seite her sich offenbart und von der andern verborgen bleibt, bildet sich daraus ein offenbares Geheimniß, das den Menschen so natürlich und doch die Begebenheit zufällig und unbegreiflich erscheinen läßt, eben weil sie aus ihrem Zusammenhange herausgenommen als Räthsel die Gegenwart berührt, das in der Vergangenheit die Zukunft erklärt, wenn es in der innern Tiefe des Geistes, der seine Freiheit auf jene Aeußerlichkeit und ihre allmähliche Ueberwindung gründen muß, geschaut wird.

Von dieser poetischen Grundlage läßt sich nun ein doppelter Gebrauch machen. Es läßt sich die Aeußerlichkeit der von uns unabhängigen Verschlingung der Umstände so bilden, daß der Zweck der menschlichen That erreicht wird, ohne oder im Gegen-

saß mit seiner fein ausgesponnenen Ueberlegung, und sich überraschend gerade in dem die Lösung findet, worin der Mensch sie nicht gesucht, und darin nicht findet, worin er sie gesucht, wie in den Gefangenen des Plautus diese Verkettung von Umständen von dem Dichter selbst nach dem Geständniß des Prologs zu diesem Zweck gebraucht wurde; oder es läßt sich die überwiegende Begehrlichkeit der menschlichen Natur in Verhältnisse hineinziehen, aus denen die Entsagung, oder die Besonnenheit des Verstandes oder Charakters, oder endlich eine überraschende Lösung durch neue erst eintretende Umstände ihn herausreißen kann.

Das Uebergewicht der vorausgehenden Macht der Verhältnisse, die den Menschen wider seinen Willen in eine Lage, die sein Handeln bestimmt, hinreißen, oder die durch lange Gewohnheit in ihm bereits eine gewisse Art zu seyn erzeugt haben, die in besondern Verhältnissen die Einseitigkeit dieses Zustandes offenbart, hat in Plautus (von 218—200 v. Chr. blühend) sich gezeigt. Bei ihm ist die Gewalt der Darstellung in die Gegensätze und Widersprüche der Situationen gelegt. Mit diesen Gegensätzen verbindet er ein tieferes Gefühl für innere Größe, das den Römer stets wieder zum großen nationalen Ganzen hinzog, wodurch er seine individuelle Schwachheit aufhob, aber auch momentan mit dem Gefühle des eigenen Werthes ihn durchzuckte. Das allgemein Menschliche leuchtet daher durch das Nationale stets mit äußerlicher Realität und innerlicher Tiefe hindurch. Diese Tiefe ist zwar verhüllt durch die scheinbare Niedrigkeit, die aber doch nie ohne bedeutendere Nebenbeziehung bleibt, aber sie fehlt nie ganz. Selbst die höhere politische Bedeutung blitzt häufig auf überraschende Weise hindurch. Die Kriegsgefangenen waren in dem schönen Zwecke ihrer Hingebung und in dem Gedrückten ihres Zustandes eine sehr mächtige Stimme an das Herz des für den Staat alle menschlichen Bande zertrümmernden Römers, die Stimme der Natur nicht ganz zu überhören. Was später in den Sclavenkriegen und Unabhängigkeitskämpfen der besiegten Völker historisch gewaltig hervortrat, davon hatte Plautus bereits geredet, aber in der Sprache des poetischen Bildes. Auch der Bramarbas

ist ein umgekehrter Römer. Die Tapferkeit, die einen allgemeinen Zweck hat, ist groß in diesem und nicht in dem Worte. So sind alle Charakterschilderungen des Plautus aus der Macht der Zeitenfolge, der Consequenz des Lebens genommen.

Dieser Richtung gegenüber tritt dann Terentius, der Carthager, 194 v. Chr. geboren, mit den Charakterschilderungen des natürlichen Begehrens hervor. Die Menschen bringen ihm von Natur aus schon entgegengesetzte Bestrebungen ins Leben mit. Sie sind „Brüder", die den beiden Seiten der männlichen und weiblichen, der strengen und nachgiebigen Auffassung des Lebens angehören. Von diesen beiden Seiten wird der Mensch gezogen; und diesem Zuge gehorchend, nimmt er die gleichen Verhältnisse mit einem ungleichen Griffe, und erzielt aus demselben Vordersatz einen entgegengesetzten Schluß, je nachdem die subjektive Unterlage ist, die er dem gleichförmigen Grunde unterbreitet. Der gleichen Gesinnung stehen bei Plautus verschiedene Möglichkeiten von Außen gegenüber, bei Terenz stehen dem gleichen äußern Grunde verschiedene subjektive Tendenzen und Naturanlagen gegenüber. Aus diesen Gegensätzen erzeugt sich die Verwicklung und die endliche Lösung der dramatischen Begebenheit.

So entsteht weder ein tragisches noch ein komisches Ereigniß, sondern eine Mischung von beiden; eine scheinbare Lösung, die der Komik angehört, und eine geheime Trauer über die nur äußerlich ohne den Menschen bewirkte Lösung, die der Tragödie angehört. Der Scherz ist kein rein ironischer, sondern ein verhüllter Schmerz, der das Schicksal nicht kennt in seiner Größe, es aber auch nicht wegzuschütteln vermag in seiner Aeußerlichkeit, sondern sich nur äußerlich zufrieden gibt, und wie Cäsar in seine Toga sich verhüllt, weil er den Dolchen der ihn mordenden umstehenden Verhältnisse nicht entfliehen kann. Das römische Drama wird daher mit Unrecht als reine Comödie bezeichnet. Die Satire ist verstummt, die den Menschen trifft; sie möchte das Schicksal treffen und kann es nicht; sie ist eine schmerzliche Lust im Schauspiel, das den Schmerz der Zukunft durch die List der Gegenwart verscheucht, um ihn nicht aus sich hinaus, sondern nur tiefer in sich

hineinzusagen, es ist die hochtragische und äußerst komische Situation des Lebens, die im Gesellschaftston und im Unterhaltungsleben großen Gedanken nachsinnt, und keines von beiden zur Ausführung und zur innern Wahrheit vermitteln kann.

Das römische Schauspiel hat die Charaktermaske in der doppelten Beziehung des äußerlichen Gewohnheitsmenschen und der natürlich einfachen Sinnlichkeit, die Masken des Großsprechers, des Aufbrausenden, des Gewinnsüchtigen, des Schwindlers, des alten „Greifzu!“ und des jungen „Wirffort!“ mit allgemein großen Zügen geschildert. Die Subjektivität aber, die in der Freiheit des Einzelnen überall original und einzig ist, mußte ihr nothwendig entgehen. Es war die letzte praktische Auffassung der Schicksalsidee, die in dem römischen Drama sich ausbildete.

Diese Bildung hatte das Ideal des Erhabenen und seines Gegensatzes zu vermitteln gesucht. Diese Vermittlung konnte aber nur insoweit gelingen, als dem Mohamedanismus die Einheit des Monotheismus und Pantheismus gelungen ist, als doppelte und gegenseitige Aufhebung der Gegensätze des Lebens in der Geschichte durcheinander, ohne die Befreiung von ihrer eigenen Negation durch das Eintreten in eine höhere freie Position. Die Freiheit der Subjektivität konnte nicht in der Unfreiheit der Objektivität eine vollkommen einheitliche Lösung ihres Verhältnisses finden. Zur Nothwendigkeit hat die subjektive und relative Freiheit nur eine einseitige Beziehung, die Beziehung ihrer Beschränkung, aber nicht die ihrer Erlösung. Die subjektive Freiheit kann sich selbst erst verstehen in der Beziehung zu einer höhern Freiheit. Eine andere Lösung gibt nur eine weitere Negation der ersten Negation, aber keine Position. Diese Negation der vorausgehenden Darstellung der menschlichen Freiheit in der Handlung durch Tragödie und Comödie finden wir in dem römischen Drama. Allein diese beiden Gegensätze waren dadurch von ihrer eigenen Höhe herabgesunken, und statt erklärt zu werden, waren sie nur verhüllt. Nicht der Charakter und die Freiheit offenbarte sich, sondern die bloße Charaktermaske. Der Mensch war genöthigt, den tiefsten Grund seiner Handlung zu verhüllen, und nur das Allgemeine der Natur

schien er noch offenbaren zu können. Das Schicksal war gewissermaßen individuel und bloßer Zufall geworden. Freiheit und Nothwendigkeit hatten miteinander aufgehört, weil sie von der Höhe ihres Gegensatzes herabgestürzt waren. Sie hatten sich scheinbar genähert, aber nicht wesentlich vereinigt. So hatten sich Leib und Geist in der orientalischen Poesie der letzten Zeit scheinbar in der Seele genähert, ohne doch wahrhaft sich vereinigen zu können.

Mit diesem letzten Versuch, das Naturgesetz aus sich zu lösen, der auf dem Wege der poetisch-dramatischen Bildung möglich war, und der der letzte seyn mußte, weil er die Umkehr der Ausgangspunkte durch die nothwendige Form des einzigen Inhalts der griechisch-römischen Bildung in sich schloß, und also nicht über sich hinausgehen konnte, endete die dramatische Poesie der Griechen und Römer. Spätere dramatische Versuche, wie die des Seneka, haben keinen eigenen originalen, nationalen und allgemein menschlichen Werth, und sind nur Nachahmungen und Wiederholungen des bereits schon da Gewesenen, Uebungen des nachbildenden Talentes, aber nicht selbstständige Werke des bildenden schöpferischen Genies. Wie die dramatische Poesie, so führten die Römer auch die übrigen Dichtungsarten in dieser Grundlage ihres Inhaltes ihrem nothwendigen Schlusse entgegen.

§. 124. Uebergangsepoche der römischen Poesie durch die satyrische und didaktische Poesie zu den übrigen poetischen Formen.

Mit dem römischen Drama, das in der Mitte zwischen Tragödie und Comödie schwebend, weder den satirisch scharfen Ton der Parabase, noch den symbolisch tiefen Ernst des Chores an sich trug, ist die nächste Richtung und der Entwicklungsgang der römischen Poesie bereits vom Anfang herein vorgezeichnet. Von der Comödie losgetrennt, welche selbst keine Comödie, kein Lustspiel in ursprünglicher Bedeutung dieser dramatischen Form mehr ist, sondern Schauspiel genannt werden muß, das nicht blos von Seite des innern Zusammenhangs der dichterischen Bildung der Römer mit den Griechen, sondern auch nach der äußern Vor-

liebe des römischen Sinnes für schaulustige Pracht und den stets vom praktischen Staatsleben aufgeregten Sinn unterhaltenden und von dieser Aufregung abziehenden Spielen, an den Anfang der römischen Bildung sich stellen mußte, ist die Parabase des Lustspieldichters für sich aufgetreten, und hat die satirische Poesie zur Ausbildung gebracht.

Die Satire stellte sich nur als Seitenstück neben das Schauspiel, weil sie nicht mehr in ihm seyn konnte. Schon wenige Jahre nach Terenz begegnet uns der römische Satirendichter Lucilius, 148—103 vor Christus aus Suessa in Campanien, der von Horaz dem Dichter der alten Comödie an die Seite gestellt wird. Allein noch dankte die Satire mehr dem poetischen Drange und der griechischen Bildung, die allmählig in Rom sich einbürgerte, als dem eigentlich nationalen Bildungstriebe ihren Ursprung, und während selbst Ennius und Pacuvius als Satirendichter früherer Zeit genannt werden, ist doch außer bloßen Fragmenten Nichts von den Erzeugnissen jener Zeit auf dem Gebiete der satirischen Poesie auf die Nachwelt gekommen. Dagegen ist die Satire neu erwacht in Verbindung mit dem eigentlichen Lehrgedicht, welche in anderer Beziehung durch die erste Poesie Roms, durch die dramatische, war hervorgerufen worden.

Wie das Abfallen des Schauspiels von der Comödie die Parabase und den ganzen satirischen Zug der Comödie von sich ausschloß, und dadurch dieser abgeworfene Inhalt sich eine eigene Form zu schaffen genöthigt war; so mußte auch der didaktische Ernst des tragischen Chors sich von der dramatischen Poesie trennen, und eine eigene Gestalt für sich annehmen, was er um so mehr konnte, als bereits Euripides das betrachtende und philosophirende Element übermäßig ausgebildet, und oft ungeeignet in den Dialog eingeflochten, eine vorwiegende Hinneigung zur Didaktik sich also bereits am Schlusse der griechischen Tragödie gezeigt hatte, und die römische Bildung in ihrer praktischen Mittelbarkeit sich weitaus der, in der Mitte zwischen Philosophie und Poesie stehenden didaktischen Auffassung am meisten annäherte, so daß

selbst die, der rein poetischen Höhe angehörigen Dichtungsarten nur in jenen Formen, die das sententiöse und betrachtende Element zuließen, den Römern geblieben waren.

Nachdem durch Terenz und Plautus, und dann durch die Satiriker die römische Sprache den metrischen Klang und Sylbenfall etwas mehr gewöhnt hatte, erschien das größte und gediegenste Werk der didaktischen Poesie in der classischen Literatur, welches die Trockenheit und gelehrte Unnatur der spätern griechischen Dichter dieser Art durch die Tiefe der Bedeutung, durch den allgemein menschlichen, interessanten Inhalt und durch eine reiche und warme Sprache zu vermeiden wußte. Dieses bedeutsamste aller didaktischen Dichterwerke ist das große Lehrgedicht des Titus Lucretius Carus von der Natur der Dinge.

Lucrez, ein Römer von Geburt und Zeitgenosse des Cicero, geb. 95 v. Chr., lebte nicht sehr lange, vielleicht bis 50 v. Chr., und hat nur dieß Eine Werk hinterlassen. Er ist ein begeisterter Anhänger Epikurs, dessen Grundsätze er allein als der menschlichen Natur angemessen erkennt, und in dessen System er die Möglichkeit erblickt, mit freiem Geistesblick die Welt zu überschauen, und von allem blos eingebildeten und selbst gemachten Unglück sich zu befreien. Die Vorurtheile, die eitle Furcht und die eben so eitle Begierde sind es nach seiner Ueberzeugung, welche dem Menschen die meiste Qual des Lebens bereiten. Die Menschheit von diesen selbstgeschaffenen Uebeln zu befreien, glüht er. Ein Vorwurf kann ihn daher aus dem Grunde, eine sittlich schlechte Lehre durch eine eindringliche Sprache noch gefährlicher gemacht zu haben, nicht treffen. Sein Standpunkt gab ihm diese Ueberzeugung, welche poetisch genommen auch die Grundanschauung der ganzen griechischen und römischen Lebensweisheit seyn mußte, inwiefern die natürliche Kenntniß der Freiheit den Charakter der Denkungsart bestimmte.

Diesen Grundgedanken führt er nun zuerst rein lehrend und spekulativ mit großer Kunst durch alle philosophischen Beweisführungen hindurch. Allein wenn ihm diese Art des Vortrags für den poetischen bildlichen Ausdruck allzugroße Schranken an-

legte; so zeigt sich die bildliche und bildende Kraft seines Geistes dagegen um so kräftiger, wenn er aus der bloßen Beweisführung zur mehr epischen Beschreibung natürlicher Zustände übergeht, oder wenn er mit milder Ironie die mannigfachen selbstgeschaffenen Plagen der Menschen aufnimmt. Aus der Mischung dieser drei Elemente, der Beweisführung, der Beschreibung und der Ironie, zwischen denen stets die lyrische Wärme des Herzens hindurchleuchtet, also aus den einfachen Grundstoffen des Epos und der Lyrik und den getrennten Formen des Dramas fügt er sein Gedicht, das sechs Bücher in sich begreift, mit großer Kunst, aber nicht immer mit nothwendiger poetischer Freiheit, die dem Stoff gebietet, statt sich von ihm gebieten zu lassen, zusammen; ein Werk, das unsere Bewunderung verdient, und doch nicht den Ruhm eines Kunstwerks ersten Ranges sich erwerben konnte.

§. 125. Die epische Poesie der Römer.

Mit Lucretius war die eigentliche Didaktik in der vollständigen Besonnenheit ihres Zweckes in die Poesie eingetreten, oder vielmehr die Poesie hatte ein anderes, ihr ursprünglich fremdes und sogar entgegengesetztes Element, die Ueberlegung und die berechnende Besonnenheit, das dem Gebiet der philosophischen Spekulation angehörte, in sich aufgenommen, und dadurch ihre ursprüngliche Kraft und Originalität abgeschwächt. Alle Formen treten nur noch in dieser mittelbaren Freiheit und gemäßigten Unbedingtheit ihrer Gegensätze hervor.

Betrachtet man die der Form nach mit dem großen hexametrischen Gedichte des Lukrez zunächst zusammenhängende epische Poesie, so ist schon von vornherein ihre mittelbare Bedeutsamkeit in der Bestimmung des Grundcharakters der griechischen Epopöe bezeichnet. Odysseus und Achilles, die beiden personificirten Grundkräfte der subjektiven Natur des Menschen, lassen eine dritte Erscheinungsform, die aus Denken und Können zugleich sich zusammenfügt, aber der Originalität und Selbstständigkeit, der ursprünglichen Naturkraft beider entbehrt, die Kraft der praktischen That zwischen sich zu. Diese war die dritte Seite

des subjektiven Menschen, welche die epische Poesie zum Gegenstand ihrer Darstellung machen konnte. Sie hat es gethan in der römischen Poesie, in dem Heldengedichte Virgils, in der Aeneide.

Aeneas ist kein Held wie Achill, er ist kein unergründlich besonnener Denker wie Odysseus; aber er ist ein unermüdlicher Mann. Stets gründet und baut er. Ueberall besonnen, und doch nie selbstständig, sondern nach Rath und fremder Weisheit sich richtend; stets bereit, die Gefahr zu ertragen, oder von sich abzuwenden, aber nie der Gefahr trotzend, nie sie herausfodernd, nie seiner vollständigsten Ueberlegenheit sich bewußt, kommt er gerade durch diese Beharrlichkeit zum Ziel. Dieses ausdauernde Streben nach einem letzten Ziel macht ihn zum Odysseus und zum Achill, aber er ist doch blos ein gemachter Held und ein gemachter Weiser und ist beides nicht von Natur aus. Beide Kräfte haben bei ihm eine untergeordnete Stellung. Die Allgemeinheit der Sozietät, der bürgerlichen Ordnung ist sein Augenmerk. Er ist Führer, Staatengründer, Gesetzgeber.

Es ist das römische Volksthum, das in ihm sich spiegelt. Nicht die subjektiven Kräfte sollten in ihm verherrlicht erscheinen, sondern die Geschichte der Gründung Roms, das Leben des Staates. In dieser Hinsicht ist die Aeneide groß, und verdient den beiden Vorbildern, der Iliade und der Odyssee als gleich bedeutsam an die Seite gestellt zu werden, indem sie diese dritte Erscheinungsform des Lebens, durch welche die beiden andern erst begründet und dauernd werden, in der Wahrheit der Mittelbarkeit, die ihr gleichfalls wesentlich und ursprünglich ist, wie dem Achill die schaffende und dem Ulyß die denkende Kraft der subjektiven Menschennatur, zur Anschauung bringt. Es ist die Objektivität des Lebens und der Geschichte, in welcher jene beiden subjektiven höchsten und ursprünglichen Kräfte sich ausgleichen, die uns im Aeneas begegnet.

Der Vorwurf der Nachahmung lastet daher auf dem Dichter der Aeneide bei Weitem nicht so schwer, als man wohl ihm nachgeredet hat. Sein Inhalt selbst foderte eine Ausgleichung

der in den griechischen Epopöen herrschenden höchsten Gegensätze. Kunst und Wissenschaft müssen im praktischen Leben sich spiegeln. Dieses ist unbewußt von beiden durchdrungen und getragen, und trägt beide wieder durch seine Mittelbarkeit. Dieses Mittelleben, das beiden ursprünglichen Kräften zur versöhnenden Basis und gewissermaßen zum äußerlichen Ruhepunkte dient, muß beide Gegensätze in sich aufnehmen, und sie in sich abspiegeln. Wenn nun Virgil, von dem Gesetze seines Inhalts geleitet, ein Gleiches in der poetischen Form sich erlaubte, so war solche Nachahmung im Grunde doch wieder eine poetische Originalität; es war der Inhalt selbst, der ihm diese Form gebot.

Daher tritt in Virgil die praktische Lebensweisheit entschieden hervor. Die plastische Darstellung, die bei Homer alles ist, muß bei ihm häufig dieser Lebensweisheit weichen. Eine Sentenz im Homer ist eine Seltenheit. In Virgil drängen sich die Sentenzen. Die Macht des gerundeten, gebildeten Gedankens tritt hervor. Selbst die Beschreibung ist bis zur besonnensten Form ausgeführt und in gewisse metrische Gegensätze und Schwingungsknoten zusammengedrängt; so daß auch das Einzelne stets wieder eine für sich geschlossene und in sich gegliederte Einheit bildet. Der Hexameter wird als formelle äußerliche Einheit auch zum Vehikel einer innern Gedankeneinheit gemacht. Die Arsis oder Thesis des Verses erhält eine bestimmte Beziehung zum Inhalt.

Ueberhaupt bereitet sich bereits eine Ausgleichung von Inhalt und Form, die in einer spätern Entwicklung sich vollführen sollte, in Virgil vor. Darum ist auch zunächst Virgil das Vorbild der spätern romanischen Epiker geworden, und nicht Homer. Man ist also offenbar ungerecht, wenn man dem Virgil, um des Vielen willen, daß er dem Homer entlehnt, weil er es dem nothwendigen Inhalt gemäß von ihm entlehnen mußte, zum bloßen Nachahmer erniedern will. Es ist die lebendige Kraft selbst, die jene beiden Urquellen in einen einfachen Strom zusammenleitet, welche auch in Virgil diese Einigung zeugte. Er hat darum stets alles wieder mit der in ihm lebendigen, von der homerischen Weltanschauung

begründeten und doch wieder weit von ihr verschiedenen Auffassung seiner Zeit durchdrungen. Er ist, so sehr er den Griechen den Anfang und die Abkunft dankt, doch wieder ganz Römer. Sein Gedicht selbst macht diese Abstammung und die geschehene Umwandlung zum Vorwurf der ganzen Darstellung.

Virgil ist ein in Eins gegossener und umgekehrter Homer; aber nicht dem Werthe, sondern der Form nach. Was Homer kennt, kennt auch er. Aber dazu ist die gleiche Modification hinzugekommen, wie in der römischen Mythologie, die der griechischen entstammte, und doch die ganze Ordnung verkehrte. Der Römer sah die Göttergebilde des Mythus in einer ganz andern Beziehung zu sich als der Grieche. Ihm war das Familienleben und sofort das Staatsleben das Erste, und das Naturleben das zweite. Beim Griechen war es gerade umgekehrt. So ist nun auch dem Virgil diese historische Ansicht das Erste, und die im Homer geschilderten Naturkräfte schließt er nicht aus, muß sie vielmehr auch in seinen Kreis hereinziehen; aber sie sind ihm erst ein Zweites. Das entgegengesetzte Element des Lebens, das der objektiven Geschichte, in welcher die Naturallgemeinheit sich erst offenbaren kann, ist in die Zeit eingetreten, und spiegelt in der Poesie sich ab. Das Nationale ist im Gegensatz mit dem allgemein Menschlichen in den Vordergrund getreten. Aus Allgemeinheit und Besonderheit bildet sich aber jede Einheit.

Im Homer ist die Universalität der Naturkraft das Erste. Dadurch ist aber Homer ächt national bei aller allgemein menschlichen Bedeutung seiner Werke, eben weil auch der Grieche mehr die allgemein menschliche Bildung der natürlichen Kräfte als die national-sociale Zuständlichkeit des Lebens auszubilden hatte. In Virgil ist die römische Nationalität in ihrer geschichtlichen Erscheinung das Erste, aber in dieser vorwiegenden Besonderheit des nationalen Lebensgrundes hat er nicht aufgehört, von allgemein menschlicher Bedeutung zu seyn, eben weil das allgemein Menschliche sich doch wieder nur in dem Sozialen offenbaren kann, und das römische Staatsleben wieder der allgemeine Naturtypus für alle Staatenbildung bleibt, darum weil es ohne

historische Vorbedingung aus dem Boden einer natürlichen Gestaltungskraft und eines allen Menschen gemeinschaftlichen Dramas nach Offenbarung ihrer natürlichen Kräfte in der Gesellschaft hervorgewachsen ist.

Der Grundcharakter des wahren Kunstwerks, das Allgemeine im Besondern auszudrücken, ist somit in Virgil wie in Homer stehen geblieben, nur daß er sich in umgekehrter Ordnung in beiden ausgesprochen findet. Der wahre Werth des Virgils kann nur durch und nach Homer ausgemittelt und in der Vergleichung mit demselben bestimmt werden, während die Bedeutung Homers an sich aus der Natur der Sache hervorgeht. Damit ist aber nicht so fast ein Tadel gegen Virgil ausgesprochen, als vielmehr gegen diejenigen, welche die Völker- und Staatengeschichte von der Geschichte der Urkräfte des Menschen, von der Geschichte des Denkens und Könnens trennen, und das Zusammengesetzte erkennen wollen, ohne Erkenntniß des Einfachen. Wie lange werden unsre Staatsmänner, unsre Philologen und Historiker noch in der Irre herumfahren, und das Pferd von rückwärts aufzuzäumen versuchen, bevor sie daran denken, die Kräfte, aus denen das soziale Leben sich zusammensetzt, und aus denen jede freie That hervorwächst, gehörig zu würdigen, ehe sie auf das Weitere einen Schluß ziehen? Das praktische Leben thut zwar, als ob jene brodlosen Künste des Denkens und Könnens, die reine Wissenschaft und die reine Kunst, sie gar nichts, oder doch nur äußerst wenig angingen, und kann sich dennoch auch nicht den geringsten Augenblick lang von ihnen frei machen, sondern ist bis in die letzte Faser des Handelns hinab von dem voraus durch die Wissenschaft und Kunst bestimmten Gedankengang der Einzelnen bestimmt. Da lobe ich mir dagegen den Virgil, weil er weiß, woher seine Kraft stammt, und kein Geheimniß macht aus seiner Bekanntschaft mit Homer und mit den natürlichen Kräften des Lebens, aus denen die soziale nachbildend und zusammensetzend erst hervorgeht. Dadurch lernen wir den Gang des Lebens kennen, daß wir die Grundkräfte kennen, aus denen es sich zusammenfügt. Diese kannte

Virgil; und das Mittelalter lernte von ihm; und war in vielen Dingen weiser, als die kritische Klugheit der spätern Zeit.

§. 126. Die lyrische Poesie der Römer.

In derselben Bedeutung wie die epische Poesie hat sich auch die lyrische Poesie in Rom erhalten. Die beiden Gegensätze der anakreontischen und pindarischen Poesie haben in Horaz eine Ausgleichung gefunden.

Horaz, der Sohn eines Freigelassenen aus Venusia in Unteritalien, 65 v. Chr., verband die Feinheit der anakreontischen Muse mit der historisch nationalen Erhebung seiner Zeit. Seine Schmeichelei gegen August hatte in ihm poetischen Werth; sie war das poetische Gefühl des Römers, der in August sich selbst als Römer verherrlichte. Das Nationalgefühl, das den Römer erhob und das den Virgil zum Sänger der Geschichte seines Volkes machte, aber so, daß die allgemeine Menschengeschichte, in wieferne die Geschichte der menschlichen Gesellschaft in dieser Volksgeschichte sich spiegelte, war in Horaz lyrische Erhebung der Gegenwart. Der Mittelpunkt des gegenwärtigen Lebens war dem Dichter der Mittelpunkt des ganzen Lebens. Sein subjektives Empfinden, der Genuß der Gegenwart verband sich nothwendig mit dieser praktischen Auffassung des ganzen Lebens. Beide Endpunkte berühren sich stets einander. Von dem Genuß des Weines, des Landlebens geht der Gesang im raschen Sprung zum Lobe des Friedens und seines Schöpfers oder zum Lobe des Siegers und Triumphators über. Beide aber treffen stets zusammen. Immer spiegelt das eine sich im andern. Der Gönner wird im glücklichen Lose des Dichters gepriesen, und dieses ist hinwiederum die Veranlassung, die Zeit in ihren Führern zu preisen. So ist Pindar mit Anakreon, und letzterer mit dem ersteren Eins geworden.

Horaz ist keiner von beiden ganz; aber er hat von jedem etwas. Seine Ode, die ein Ausdruck des lebendigen Gefühls seiner Zeit, und daher Allgemeinheit und Besonderheit, Kraft und Last, Geschichte und Naturgefühl zugleich ist, und stets beide verbindet, weil diese Verbindung der Charakter der Zeit ist, erreicht

nie die Höhe des pindarischen Schwunges; sie überschaut nicht vom Gipfel des Augenblicks die Höhe der Zeiten, sondern dieser Gipfel des Augenblicks ist ihr selbst die Höhe der Zeit und der Zeiten; aber sie wird auch nie zum blos anakreontischen Lied, daß in dem Augenblick der Zeit und ihrer Beziehung zum Einzelnen vergißt.

Die horazische Ode ist wie die Aeneide Virgils die Ausgleichung und die Umkehrung der Gegensätze der griechischen Poesie dieser Gattung in sich selbst. Statt im Augenblick die Zeiten zu überdenken oder zu vergessen, versenkt der Dichter beide in einander, das Vergessen und das Festhalten der Zeit zur gegenseitigen Schranke der lyrischen Form gestaltend. In diesem Gegensatz spricht sich der Charakter der classischen Ode in ihrer letzten möglichen Gestalt aus. Die Ode ist der Gesang der natürlich lyrischen Erhebung der formalen Bildung Griechenlands, und hat davon ihren Namen. Sie ist Gesang im ausgezeichneten Sinne, erster und tiefster Ausdruck, der die bloße Sprache momentan aufhebenden gesteigerten Empfindung. Dieser unmittelbare Ausdruck des lyrischen Gefühls in der Ode und im anakreontischen Lied hat in Horaz den Gegensatz und seine Ausgleichung mit der Umwandlung der Gegensätze in sich vollständig ausgeglichen. Der Gesang in diesem Sinn und dieser Form mußte für die spätere Zeit daher blos Muster der äußeren Nachahmung werden.

Die Odendichtung selbst in ihrer reinen Form konnte nicht aus dem Kreis des klassischen Alterthums hinaustreten. Sie war in dem Fortschritt ihres Inhalts und ihrer formellen Bildung mit Horaz vollendet, und hatte alle Entwicklungsstufen ihrer Bildung durchgemacht. Wo wir später die Odendichtung noch antreffen, tritt sie blos an die Stelle des Mangels selbstständiger poetischer Gestaltung, und bezeichnet die Stellung einer Uebergangszeit, die durch Nachahmung fremder Formen erst eine eigene gewinnen will; niemals aber die Zeit einer wirklichen Kunstpoesie.

§. 127. Uebergang der lyrischen Poesie zu den Mittelstufen der Poesie.

Während in Horaz die lyrische Poesie zur vollständigen Selbstständigkeit und zur eigenen unabhängigen Form und Haltung sich herangebildet hatte, und Horaz somit der erste und im gewissen Sinne einzige Lyriker Roms genannt werden muß; hat sie doch schon früher mit dem Lehrgedicht fast gleichzeitig ihre Wurzeln im römischen Boden getrieben. Es ist Valerius Catullus, geboren 87 vor Christus auf der Halbinsel Sirmio am Gardasee, der die griechischen Muster nachzuahmen suchte, und sich dadurch den Namen des gelehrten Dichters schon bei seinen Zeitgenossen erworben hatte. In ihm ist aber die römische Lyrik keineswegs selbstständig geworden. Er hat fast alle Formen der Uebergangsstufen des Epigrammitischen und Elegischen in der Lyrik der römischen Sprache angeeignet; aber diese Formen auch schon dem römischen Geiste anzueignen, ist ihm keineswegs ganz gelungen.

Die vorherrschende Richtung seiner Poesie ist elegisch. Dazu machte die Unbestimmtheit ihres Inhalts sie auch am meisten passend. Auch das anakreontische Lied hat er sich anzueignen gewußt; jedoch auch hier wieder mit elegischen Anklängen verbunden. Die Klage auf den Tod des Spätzchens ist eine gefällige Verbindung beider Formen. Die Erfindung Anakreons in seiner Taube ist hier auf eine sehr zierliche Art mit einem dem Anakreon unbekannten Hauch der Wehmuth versetzt, und gewinnt an Interesse, während sie an Bestimmtheit der Form und Einfachheit des Gefühls verliert.

Die elegische Poesie lag aber dem Römer ohnehin sehr nahe bei der lyrischen, und war gewissermaßen ein Theil der lyrischen, eine Vorahnung einer kommenden Poesie, wie sie schon in Virgil sich bemerklich gemacht. Die poetische Tiefe der Römer war kein symbolisch religiöser Aufschwung der gläubigen Phantasie, sondern nur noch eine wehmüthig nachtönende Sehnsucht, die sich um so lauter vernehmen ließ, je kräftiger und derber der sinnliche Realismus zu Tage trat. Catull hat das Verdienst, der Lyrik einerseits und der Elegie andererseits Bahn gebrochen zu haben,

indem er beide Formen noch unausgeschieden der römischen Sprache zuerst aus griechischen Vorbildern, jedoch mit diesem elegischen Beisatze angeeignet hat.

§. 128. Die elegische Poesie der Römer.

Als mit Horaz der von Catull zuerst angestimmte Ton der Lyrik seine vollen Accorde ertönen ließ, und zugleich die epische Poesie in Virgil ihre Kraft entfaltete, da breitete auch die elegische Poesie ihre Schwingen aus, und fast gleichzeitig traten drei Dichter des elegischen Maßes in die Schranken.

Albius Tibullus, von 54—19, Propertins, aus Hispellum in Umbrien, 50—15 vor Christus, und Ovidius Naso, 43—9 nach Christi Geburt, von Sulmo, haben nicht blos die Zeit des Lebens, sondern auch den Inhalt ihrer Poesien so ziemlich gemeinschaftlich und gleich unter sich vertheilt. Alle drei sind vorherrschend Elegiker; alle drei sind in Liebesschwärmerei befangen; alle drei singen und sagen nur das Eine: die Klagen der Liebe; und dennoch wie verschieden sind sie wieder unter sich!

Es ist der weiche Tibull gleichsam das Mädchen, das zärtliche, weiche, flehende, klagende Mädchen unter diesen dreien; Propertius aber ist der rasche, schwelgende, leidenschaftliche, stürmende Mann, und Ovid ist beides zugleich; so sinnlich, wie das sinnlichste Weib, so leidenschaftlich und keck, wie der verwegenste Mann, und so genußsüchtig, wie die vereinte Sinnlichkeit beider. Tibullus klagt daher mit subjektiver Zärtlichkeit des Gefühls, wo Propertius eifert und zürnt; Tibull verhüllt erröthend, wo Propertius sein Triumphlied anstimmt. Dagegen kennt Ovid keine von beiden Gränzlinien der Sinnlichkeit. Sein Lied ist in dem Genusse des Augenblicks aufgegangen. Die Liebe und die Klage ist Schilderung des Augenblicks geworden. Nicht die innere Empfindung, sondern das äußere faßbare Gefühl des Genusses oder der Entbehrung stellt sich in ihm dar, verleiblicht und plastisch verwirklicht. Er scheut sich nicht, in dieser kecken Derbheit alle Schleier von dem sinn-

lichen Genusse zu heben, und in diesen sinnlichen Darstellungen die Subjektivität ganz zu vergessen. Die Geheimnisse des Geschlechtslebens sind für ihn völlig offenbar; aber nur sinnlich offenbar. Er hat die Verhüllung durchdrungen, den Genuß in seiner Augenblicklichkeit und Aeußerlichkeit studirt; er gibt sich für den Lehrer desselben. Wie in Tibull und Properz Weib und Mann sich getrennt, und die beiderseitigen Empfindungen in einfachen Geständnissen Odem geschöpft, so sind in Ovid beide eins; der Inhalt seiner Gesänge, die alle Reiche der Liebesklage erschöpfen, theilt sich in diese beiden Richtungen und in ihre Einheit.

Während schon in Tibull und Properz eine Art von Aufeinanderfolge und inneren Zusammenhang der Elegien bemerkbar ist, so daß in neuester Zeit Gruppe sogar auf den Gedanken gekommen, diese Elegien als vollständige Romane an einander zu reihen; so hat nun Ovid diese Verbindung absichtlich und mit Besonnenheit unternommen, und seine Elegien schon in ihrer ersten Anlage in einen bestimmten Zusammenhang gebracht. Nach dieser innern Anordnung theilt sich die elegische Poesie des Ovidius in drei Reihen elegischer Gesänge. Die eine Reihe hat vorherrschend die ovidische Liebe, eigentlicher zu reden, den raffinirtesten Sinnengenuß zum Gegenstande. Der elegische Hauch der Klage weht nur schwach durch diese schwüle Mittagshöhe seiner heißglühenden Sinnlichkeit hindurch. Es sind die Bücher der Liebe, die in sich selbst wieder in drei Bücher zerfallend, vor sich und nach sich wieder zwei, über das Maß der Elegie ausgedehnte, dem Lehrgedichte sich nähernde elegische Darstellungen dieses Gegenstandes in dem Buche: von der Kunst zu lieben, und in den: Heilmitteln der Liebe neben sich haben; in denen diese eine Seite der ovidischen Sinnlichkeit sich ausgesprochen. Die entgegengesetzte Seite der Klage ist in den Klageliedern, gedichtet in der Verbannung des Dichters in Pontus, ausgedrückt, die mit einer gewissen Einförmigkeit in nie endender Wehklage das unglückliche Schicksal des genußsüchtigen und von diesem Genusse getrennten Mannes beweinen. Zwischen beiden stehen die Heroiden, die in der gefälligen Erfindung, in abwechselnden

Liebesbriefen von berühmten Männern und Frauen, die männliche und weibliche Liebesklage und Liebessehnsucht in ihren einfach natürlichen Gegensätzen darzustellen, als Verbindung der Darstellung des sinnlichen Liebesgenusses mit der Klage über sinnliche Entbehrung, und zugleich als Verbindung der Verschiedenheit beider Affekte in verschiedenen Geschlechtern, Menschen und Zeitaltern, und als Gleichheit derselben Affekte bei allen, auch den berühmtesten Menschen gelten kann, und die, obwohl sie vermittelnd sind, doch in dieser Vermittlung die höchste Einheit und Feinheit dieser Darstellung erschöpfen und sich so auf die Höhe beider stellen.

Indeß ist auch die höchste poetische Darstellung des glatten, sinnlichen Ovids nie weiter gegangen, als bis zur Wahrheit der Sinnlichkeit, geschildert mit den treuesten Farben der realobjektiven Wirklichkeit; mit Verhüllung alles innern Gefühls in einziger ungeschwächter Kraft der zeitlichen und sinnlichen Macht des Leibes-Lebens; des unmittelbar Gewissesten und scheinbar Wirklichsten des menschlichen Besitzes. Weiter konnte die elegische Poesie nicht mehr in die Wirklichkeit herabsteigen. Ovid hat den Punkt erreicht, der nicht mehr überschritten werden darf, auch nicht von der äußerlichsten Leiblichkeit antik plastischer Darstellung der realen Wirklichkeit des Sinnenlebens, ohne in das Unschöne, und in das selbst ästhetisch Häßliche zu gerathen; ja er hat diesen Punkt zuweilen sogar bereits überschritten, und an die Stelle anakreontischer Wahrheit und Feinheit, mit der eine innerliche Tiefe des Gefühls sich noch verbindet, Rohheit und Gemeinheit gesetzt.

§. 129. Die spätere satirische Poesie der Römer.

Die spätere römische Poesie, der nichts mehr auf diesem Felde zu schildern übrig geblieben ist, hat zwar im Ausdruck der Gemeinheit des Sinnenlebens den Ovid noch überboten, aber sie hat das mit dem Abscheu der Ironie gethan, und in Persius und Juvenal hat sich zunächst nur in derber Sprache die Abwendung der männlichen Gesinnung von dieser Verkommenheit der sinnlichen Genußsucht und der daraus nothwendig entspringenden Laster, die alles ächt römische Leben nothwendig zerstören mußten, ausgesprochen.

Allein in Martial, der zwar auch noch der Ironie des

Epigramms, also dem satirischen Gebiete der Poesie angehört, hat diese Rohheit bereits wieder in übelster Weise zugenommen. Zeichen der Schamlosigkeit dessen, was man dem Römer in seiner Sprache bieten durfte, geben die Epigramme des Martial in reichlichem Maße.

Diese Erscheinungen stehen aber auch bereits ganz am Ende der römischen Poesie. Persius ist geboren im Jahre 34, Juvenal im Jahre 42, und Martial im Jahre 40 nach Chr. Geb. Um diese Zeit hatte aber die römische Poesie auch bereits wieder verblüht. Kaum einige Jahrzehnte lang, wenn man die erste dramatische Entwicklung, die aber der Erfindung nach mehr den Griechen entstammt, wegrechnet, dauerte ihre eigentliche Blüthezeit. So rasch sie sich entfaltete, so rasch nahm sie auch wieder ab. Sie war überall nur das Ende schon lange vorher begonnener Entwicklungen, und stellte daher auch das schnelle Abbrechen dieser, am Ende der Entwicklung stehenden Gestalten, bezeichnend in ihrem ganzen Bildungsgange dar. Horaz und Virgil bezeichnen die letzte mögliche Entwicklungsform der Lyrik und des Epos; Ovid bezeichnet dieselbe Stufe in der Elegie; Juvenal erreichte die äußerste Spitze der fast ins Prosaische übergehenden Satire; die nur durch ihre kecke Derbheit und durch ihren nichts scheuenden und alle Blößen aufdeckenden Muth noch poetisch erscheint.

Zwischen diesen Enden und den Anfängen der Satire in Lucilius steht die Horazische Satire als eigentliche, vollendete Form der von der Comödie losgetrennten Parabase in der Mitte. In Horaz hat die Satire wahrhaft poetische Bedeutung. Sie verbindet die tiefste Menschenkenntniß mit objektiver Haltung des Vortrags und subjektivem Humor der Darstellung; sie ist episch-lyrisch der Form, und dramatisch dem Inhalt nach; enthält folglich die wesentlichen Bestandtheile der Uebergangsformen in reiner und zugleich in vollkommener Mischung in sich.

Die Form der Horazischen Satire ist im Grunde idyllisch; sie ist aus dem Gegensatze des subjektiven Gefühls und der persönlichen Ueberlegenheit des Einzelnen mit der verkehrten Objek-

tivität hervorgegangen, und bindet die ganze episch vollständige Aufzählung der einzelnen Momente dieser Verkehrtheit an diesen Gegensatz, in welchem bald der Dichter dem Publikum, bald eine fingirte Person einer andern oder dem Dichter selbst gegenübertritt, und aus diesem Gegensatze die Gelegenheit der allgemein treffenden und doch an die bestimmtesten objektiven Fälle angeknüpften Ironie nimmt.

In dieser Ausbildung finden wir die Satire bei den Griechen noch nicht; und in Juvenal finden wir sie gleichfalls nicht mehr. Indeß ist doch diese Freimachung der Satire von der Comödie eine bloße Uebergangsform, die auf eine mögliche Verbindung des satirischen Elements mit andern Formen schon durch die epische Weitläufigkeit ihres Inhalts hinweist, wie es auch später zu einer ähnlichen Verbindung gekommen ist.

§. 130. Die idyllische Poesie der Römer.

Neben der Satire tritt auch die idyllische Poesie nothwendig bei den Römern hervor; um so ausgebildeter, je mehr die römische Poesie überhaupt den Mittelstufen und den Uebergangsformen durch die Mittelbarkeit ihres ganzen Inhalts zu huldigen gezwungen war.

Die griechische Idylle hat nur die eine Seite der Idylle, die aus dem Drama hervorgehende charakteristische Darstellung des idyllischen Gefühls an einzelnen Gestalten hervorgehoben. Im Theokrit begegnen uns meistens Charaktere oder wenigstens bestimmte Gestalten, Mann oder Weib, Cyclopen oder Spinnerinnen, oder Fischer, deren Individualität in diese poetische Lage des Weltvergessens eingeführt wird; wir sehen somit die theokritische Idylle, obwohl im Uebergang zur Lyrik und zum Epos, doch mehr dramatischer Natur. Die römische Poesie aber hob die beiden andern Seiten der Idylle, die epische und lyrische hervor.

Wie die Satire zugleich mit der Lyrik von einem einzigen Dichter zur vollendeten Form in Rom gebracht wurde, so gestattete die rasche Entwicklung der römischen Poesie auch für die

idyllische Poesie nicht sehr viel historische Ausdehnung, und wir finden ihre ganze Bildung mit einem einzigen Dichter begonnen und vollendet, in wie weit nehmlich der Anfang da angesetzt werden darf, wo auch die wirklich gelungene Form mit dem Willen sich vereinigt. Es ist der römische Epiker Virgil, dem wir auch die Ausbildung der römischen Idyllendichtung verdanken, und zwar nach ihrer epischen und lyrischen Beziehung.

Die vorherrschend epische Richtung der Idylle hat Virgil in seinem aus vier Büchern bestehenden Gedichte: von dem Landbau, im Georgikon, ausgebildet, in dem wohl der höchste Reichthum der lyrischen Empfindung, die in dem Nacheinander des thatenarmen und gefühlsreichen Lebens des Landbaus in allen seinen Formen, des eigentlichen Ackerbaus, der Baumzucht, Vieh- und Bienenzucht und des Gartenbaus erreicht werden kann, entfaltet ist. Der lyrische Grund der natürlichen Empfindung ist in die zeitlich epische Aufeinanderfolge aus einander geführt, und erhält dadurch nicht eine eigentlich geschichtliche, sondern eine objektiv natürliche und allgemeine Bedeutung, der es darum an symbolischer Würde und betrachtendem Tiefsinn keineswegs gebricht.

Die eigentlich lyrischen Idyllen des Virgils, seine Eklogen oder bukolischen Gedichte, richten sich größtentheils nach Theokrit; sind aber nicht so breit, weniger wiederholend und dessen Gedanken stets in den concentrirtesten Ausdruck zusammenhaltend; vor allem aber bis zu einer größern lyrischen Lebhaftigkeit und Allgemeinheit des Gefühls gesteigert, wodurch sie manchmal bis ins Gebiet der Ode hinüberstreifen, ohne jedoch den idyllischen Charakter eines phantastisch gesteigerten Naturlebens und einer beschreibenden und malenden Darstellung zu verlassen. Man kennt den Theokrit, wenn man den Virgil kennt, und von diesem die nationalen und politischen Anspielungen, die nun einmal den Charakter der römischen Poesie mit bezeichnen, nebst der lyrischen Steigerung des Gefühls und der damit zusammenhängenden engeren Verbindung der malenden Stellen unter einander, wegdenkt. Es wäre eine offenbare Mißkennung des Charakters der virgilischen Idyllen-Poesie, wenn man ihn zum bloßen Nachahmer Theokrits

erniedern wollte. Der wesentliche Unterschied, wie er im Charakter der Idylle und in dem wesentlichen Inhalt derselben liegt, läßt auch ihre beiderseitigen Vorzüge leicht erkennen; sobald man überhaupt gelernt hat, das Wesentliche in den verschiedenen poetischen Formen herauszufinden.

Mit der virgilischen Dichtung ist der Dreiklang der idyllischen Poesie, von dem die griechische nur den einen Ton angeschlagen hatte, vollständig ausgesprochen, und die idyllische Poesie in ihren reinen und wahrhaft poetischen Formen ist daher mit Virgil in der classisch römischen Poesie zu Ende.

§. 131. Die spätere didaktische Poesie der Römer.

Durch alle Töne der römischen Poesie geht der Grundzug des didaktischen und betrachtenden Bewußtseyns hindurch. Die lyrische Poesie ist in dem Georgikon Virgils eben so, wie die elegische in der Kunst zu lieben des Ovid, didaktisch geworden, und die Aeneide ist auch durch das Vorherrschen der sprichwörtlichen Staatsweisheit, die überall mit dem Gang der Begebenheiten verflochten ist, von der Iliade und Odyssee verschieden. Schon am Anfange, nach dem ersten Erwachen der römischen Sprache zur poetischen Darstellung im Drama, ist daher dieser didaktische Zug in dem großen Lehrgedicht des Lucrez hervorgetreten.

Wie aber dies Gedicht des Lucrez den philosophischen Inhalt des Lehrgedichts behandelte, so blieb auch die zweite Seite dieses möglichen Inhalts, die poetische, nicht unbeachtet, und Horaz hat in seiner Epistel an die Pisonen diesen Gegenstand, zwar nicht in derselben epischen Ausführlichkeit wie Lucrez, sondern mit mehr gnomischen Sätzen, mehr in lyrisch gedrängter Kürze, aber immer mit einer vollendeten Meisterschaft, die alles sagt, ohne pedantisch aufzuzählen, die keine Regel zu beobachten scheint, und doch den innern Zusammenhang nie vergißt, die zu unterhalten scheint, während sie belehrt, und mit den Worten und Gedanken spielt, während sie Langüberdachtes und oft Geprüftes, den Kern der ernsthaftesten Gedanken zu Tage fördert, ausgeführt.

Dieser zweite Inhalt der didaktischen Poesie hat zugleich

die eigene und dafür geeignete Form der mehr epigrammatischen Weise zu lehren, die Epistelform, zur vollen Ausbildung gebracht. Wie schon Ovid in den Heroiden die Form der poetischen Epistel gewählt, weil sie durch den nothwendigen Eingang und Schluß, der den wesentlichen Inhalt aus seinem subjektiven Gegensatze ableitete, und so Entgegensetzung und Harmonie von Subjektivität und Objektivität auf die einfachste Form zurückführte; so war diese Form noch mehr für das kürzere Lehrgedicht geeignet, indem die Subjektivität des Lehrenden mit der Objektivität der Lehre mittels einer zweiten Subjektivität, zu welcher das doppelte Verhältniß der subjektiven und objektiven Beziehung gedacht werden konnte, am einfachsten sich ausglich.

Die übrigen Episteln des Horaz haben dann die dritte Seite, die zwischen den Lehrgedichten, welche Philosophie und Poesie vorherrschend sich zum Gegenstande gemacht haben, in der Mitte steht, die des praktischen Lebens zur vollen Entwicklung gebracht.

Mit dieser Trilogie des Lehrgedichts war die erste Stufe desselben vollständig durchlaufen. Es war die rein menschliche Subjektivität, die alle Kreise ihres eigenen Bewußtseyns in derselben durchdacht; aber die objektiv mythologische, über- und vorgeschichtliche Seite der Lehre, die einst Hesiod in erst sich bildender Genesis dargestellt hatte, mußte auch in der römischen Entgegensetzung der mehr allegorischen Mythe sich aussprechen, und so entstand die zweite Gattung des Lehrgedichts, die allegorische, welche die Objektivität des Mythus gewissermaßen als lehrreiche Fabel behandelte, die, in allen einzelnen Theilen der subjektiven Natur des Menschen entsprechend, unter dem Bilde der Verwandlung der zeitlichen Gestalt, und in dem Gesetze der Veränderung blos die allgemeinen Lehren aller irdischen Veränderung, die im moralischen Leben des Menschen sittlich sich ausführen, kundgeben wollte. Diesen Stoff durch alle auf dieses Ziel zurückführbaren Mythen, die, in einer gewissen historischen und moralischen Ordnung sich wechselseitig durchdringend, eine reizende Folge bilden, hat Ovid in seinen „Verwandlungen“ behandelt.

Mit diesem Gegensatz des Lehrgedichts in seinem doppelten

objektiven und subjektiven Inhalt verbindet sich endlich in vollständiger Entwicklung die Einheit von rein subjektiver und objektiver Lehre in der wirklichen Geschichte; und auch dieser Inhalt ist dem Lehrgedicht nicht entgangen, und Ovidius hat sich seiner in den Fastis, dem römischen Festkalender, bemächtigt. Es sind nicht mehr die mythischen Sagen, sondern die in der menschlichen Subjektivität selbst begründeten, geschichtlich bedeutsamen Volkssagen, und die an dieselben sich anreihenden historisch beglaubigten Ereignisse, denen der Dichter eine subjektiv und plastisch sich gliedernde lebendige Portraitgestalt verleiht, so daß jedes Bild für sich zusammengefaßt, und mit der subjektiven Einsicht und Phantasie des Dichters durchdrungen, ein geschlossenes, harmonisches Zeitbild wird, doch so, daß es mit den übrigen in eine Reihe gestellt, eine anschauliche Ueberschau der Zeiten in ihren auch einzeln bestehenden Gestalten gibt. Die lebendigsten Schilderungen sind, gleichsam wie landschaftliche Fernsichten in einem historischen Portrait, zur Belebung und zur Verschönerung, aber auch zur Erfüllung des Strebens nach Wahrscheinlichkeit und Lebendigkeit des Ganzen, zu den abgeschlossenen Zeitportraiten hinzugekommen. So entfaltet sich die objektive Wahrheit als subjektive Wahrscheinlichkeit an dem lebendig subjektiven Interesse, an der das Gefühl ansprechenden Wahrheit des Naturlebens, in welches die historisch handelnden Personen versetzt werden, und durch welche sie selbst natürliche Wärme und natürliches Leben neben dem historischen gewinnen.

3. Allgemeine historische Bedeutung der römischen Poesie.

§. 132. Nothwendiger Verfall der römischen Poesie.

Mit der dritten Gestalt des Lehrgedichts ist auch dieses, welches selbst wieder den Schlußstein der poetischen Entwicklung bildet, in allen seinen Formen erschöpft, und mit ihr ist auch die letzte mögliche Form der antiken occidentalischen Poesie in die volle Entfaltung eingetreten. Jeder weitere Fortschritt der poetischen Bildung der antiken Poesie ist mit den angeführten Formen er-

schöpft. Was etwa noch nebenbei abgefallen ist, kann entweder als Seitenzweig irgend einer bereits angeführten Gestaltung leicht angereiht werden; oder muß als Abfall von eigentlicher Poesie, als bloße Nachahmung und Verlassenheit von wahrer Originalität betrachtet werden. Wenn man unter diese letztere Reihe von poetischen Erzeugnissen, die als Nachahmer zu den mehr zufälligen und unwesentlichen Erscheinungen der Poesie gehören, die das Reich der dichtenden Kunst bei ihrem allenfallsigen Nichterscheinen um gar keine wesentliche Form gebracht hätten, sondern die nur da sind, um von der Macht der Form auf alle gebildete Menschen, und von dem Uebergange von der Poesie zur Nichtpoesie Zeugniß zu geben, in der epischen Poesie den Lucanus, den Silius Italikus des Papinius Statius, in der dramatischen den Seneka rechnet; so wird dadurch weder der Poesie noch den Personen ein Unrecht zugefügt, sondern nur das Unwesentliche von dem Wesentlichen ausgeschieden.

Diese Erscheinungen gehören dem Gebiete der Literärgeschichte an, die über alle Werke der Literatur eines Volkes oder der Menschen überhaupt Bericht zu geben hat. Allein auch für die Literärgeschichte dürfte einmal ein mehr philosophischer Weg der Unterordnung ihrer Glieder untereinander eingeschlagen werden, als der bisher beliebte, rein äußerliche einer willkührlichen Sacheneintheilung, oder einer nothwendig äußerlichen chronologischen Ordnung, durch welche wohl eine quantitative Erkenntniß der Literatur, aber durchaus keine qualitative errungen werden kann.

Wie sich die Glieder der poetischen Entwicklung der Völker und Sprachen untereinander nach einem innern Gesetz zusammenordnen, so muß alle sprachliche Entwicklung in einem gleichen Gesetze geordnet seyn. Wie die Poesie in ihrer historischen Entwicklung auf dieses Gesetz einfach zurückgeführt werden kann, sobald man den Inhalt in seinem Verhältnisse zur nothwendigen Form auf die Natur des Menschen zurückgeführt hat; ebenso läßt sich auch die Philosophie auf die gleich nothwendige Anlage der menschlichen Natur, die in der Zeit zur gesetzmäßigen und

consequenten Ausbildung gelangen muß, zurückführen. Aus der Verbindung von poetischer und philosophischer Darstellung aber entsteht nothwendig jede andere sprachliche Darstellung. Kann nun der Gang der Poesie in seinem wesentlichen Verhältniß der Form zum Inhalt, und der Gang der Philosophie in seinem gleichwesentlichen, aber der Entwicklung nach entgegengesetzten Verhältniß des Inhalts zur Form, auf die Grundgesetze der menschlichen Natur zurückgeführt, und in organischer Entwicklung aus diesen Gesetzen wissenschaftlich dargestellt werden, so wird aus der richtigen Erkenntniß dieser beiden höchsten Gegensätze der sprachlichen Bildung auch die Erkenntniß der mittleren Region zwischen beiden, wie die Erkenntniß der römischen Poesie aus der vorausgehenden griechischen, mit wissenschaftlicher Evidenz und Wahrheit abgeleitet werden können. Daß dieß bisher nicht geschehen, daran liegt die Schuld zunächst an der Unmöglichkeit dieser mittlern Region, der Entwicklung der höchsten entscheidenden Potenzen der wissenschaftlich philosophischen Methode vorzugreifen.

§. 133. Verhältniß der Poesie zur Prosa.

Aus dem Ineinandergreifen von Poesie und Philosophie entsteht die in vollständiger Mitte zwischen beiden schwebende philosophisch-poetische Bildung der Prosa, welche zur Philosophie und Poesie als den Grundeinheiten ungefähr dasselbe Verhältniß hat, wie die römische Mythologie und Poesie zur griechischen; wie das römische Schauspiel zur griechischen Tragödie und Comödie; oder die Aeneide zur Odyssee und Iliade. Es ist die Rhetorik, als Kunst der prosaischen Rede betrachtet, keineswegs die höchste Kunst der Sprache, sondern eben eine mittlere oder Uebergangsregion, und daher für denjenigen, der für die ächte Tiefe der Philosophie und Poesie keine Empfänglichkeit hat, die rechte behagliche Lebensmitte, in der er zwischen den Einflüssen beider stehend, von der einen Seite das Licht, ohne Gefahr von ihrem Scheine zu erblinden, in milderen gebrochenen Strahlen, von der andern Seite die Wärme, ohne von ihrer lei-

denschaftlichen Hitze zu leiden, im gemäßigtern Hauche empfängt. Da aber nicht beide von ihr aus-, sondern nur beide in sie einstrahlen, so ist sie nicht über beiden, sondern nur die mittlere Uebergangsschichte zwischen beiden.

In dieser Dreiheit gliedern sich nun alle Theile der Literatur wieder unter sich. Von der Poesie geht die Richtung, wie sie in den blos formellen gedichtähnlichen Darstellungen eines Lucanus von der Höhe der Poesie zur Prosa sich senkt, so auch wieder von der an sich prosaischen Sprache durch die Erhabenheit des innern Sprachenbaus zur poetischen Darstellung aufwärts. Eine metrische Darstellung kann ihrer ganzen übrigen Behandlung nach rein prosaisch seyn; und wird durch das Metrum nicht poetisch. Dagegen kann eine Sprache ohne Metrum mit einem nichtmeßbaren und doch der Empfindung nicht ganz entschlüpfenden Numerus der hochpoetischen Darstellung sich durch ihre ganze Behandlung annähern, ohne doch Poesie im vollen Sinne des Wortes zu werden. So erhalten wir eine poetische Prosa, die zwischen Rhetorik und Poesie zwischen inne steht, die ihrem Inhalt und ihrer innern Gestaltung nach poetisch erscheint, jedoch nicht die Macht hat, sich vollständig dem Gesetz der äußern Messung der Sprache zu unterwerfen.

In dieser Weise sind die Dialoge des Plato, insbesonders die eine Abtheilung derselben, die mehr der Vernunft und dem Gefühl als dem sondernden Verstande angehört, der Phädrus, Gorgias, Protagoras und das Gastmahl geschrieben. Wenige Compositionen, die mit Bewußtseyn auf die Erfüllung des Gesetzes der Schönheit hinstrebten, haben die hohe Vollendung, diesen unerschöpflichen Reichthum von Harmonie der Darstellung erreicht, wie sie wunderbar in diesen platonischen Dialogen uns begrüßen. Vor der Schönheit der Composition eines Phädrus oder des Symposiums steht der menschliche Geist verwundert still, und frägt sich selbst, wie es jemals einem sterblichen Menschen gelingen konnte, solche unsterblich schöne Gebilde hervorzubringen. Sobald eine Sprache von einem poetischen Hauche ganz durchdrungen ist, wie zur Zeit der platonischen Philosophie die griechi-

sche Sprache, so gibt sie jedem tief menschlichen Großen und Ursprünglichen, wie es ohne Zweifel die platonische Philosophie gewesen, eine gleichsam angeborne Begeisterung des Wortes mit hinüber in das eigene Gebiet, und wird nun ihrerseits von einem neuen Inhalt durchdrungen, so wie sie selbst den fremden Inhalt mit ihrem eigenen Reiz durchdrungen hatte.

§. 134. Anwendbarkeit der Gliederung der poetischen Literatur auf die Literaturgeschichte überhaupt.

Nach diesem Verhältnisse ist es daher nicht mehr ein so Schweres, aus dem Verhältniß des Standes der Poesie und Philosophie in einer Zeit, den Zustand der übrigen Literatur zu ordnen. Das Gesetz steht in den beiden höchsten Gegensätzen vollkommen klar und vollendet vor uns. Die Untersuchung ist also blos auf die Vergleichung beider beschränkt. In dieser Vergleichung finden sich nothwendig dieselben Stufen in ihren möglichen Uebergängen. Freilich ist hier das Einzelne oft gar zu verloren in seiner Einzelnheit, als daß es gleich geradezu nach dem Gesetz geordnet werden könnte. Aber es dürfte auch die Geschichte überall anerkennen, daß nicht das Einzelne, sondern der Zusammenhang die Klarheit und das Verständniß gibt.

Keinem Menschen ist es möglich, die Einzelnheit ganz zu überschauen. Aber ich kann mich in einem Walde sehr gut zurechtfinden, ohne jeden einzelnen Baum zu kennen. Alles Einzelne zu wissen, ist geradezu unmöglich. Hier muß also eine Grenze gezogen werden können. Diese Grenze liegt in dem innern Zusammenhang. Die Gruppen des Individuellen haben da ein höheres Interesse, wo sie mit einer zur Gattung, Ordnung, Klasse und Totalität in bestimmte Beziehung zu bringenden Art in Verhältniß gebracht sind. Kein Botaniker kennt die Individuen, aber die Spezies. Aus den wissenschaftlich philosophischen Obersätzen der Beziehung aller literarischen Erscheinungen zur menschlichen Natur muß diese Grenze hervorgehen. Wo diese Beziehung keinen weiteren Aufschluß zur Bestimmung der subjektiven Kräfte des Menschen mehr gibt, da ist ihre wissenschaftliche Grenze. Die Beziehung zur Einheit

gibt erst die erkennbare Wahrheit. Ohne eine höchste Einheit ist der Organismus der Erkenntniß zerrissen. Jedes äußerlich Entstandene muß seinen Grund der Entstehung in dem Bedürfniß der menschlichen Natur haben. Nur in der Zurückführung auf diesen Grund verstehe ich seine Bedeutung.

Alle Erscheinungen müssen daher auf diesen Grund zurückgeführt werden können, wenn sie die Intensität der Erkenntniß steigern, und nicht blos die Last des objektiven Wissens vermehren sollen. Die wahre Philosophie muß die Gesetze angeben, durch die alle Erscheinungen zu dieser Einheit zurückbezogen werden können. Diese Zurückbeziehung kann aber natürlich nicht beim Besondersten beginnen, sondern muß objektiv analytisch zu Werke gehen, sobald sie subjektiv synthetisch verfahrend bis zu dieser Einheit gekommen ist. In dieser Analysis müssen immer die allgemeinern Verhältnisse nach logischer Ordnung den speziellen vorausgehen. In consequenter Entwicklung aber müssen zuletzt alle Spezialitäten, zu deren Vordersätzen man noch kommen kann, oder deren Bestand vollständig in Untergliedern ausgebildet ist, in dieser Ordnung erkannt und gewußt werden.

Durch eine solche Unterordnung entsteht uns allein die Möglichkeit, uns von der todten Masse des Wissens, die wie eine Bergeslast auf den Schultern des Zeitriesen liegt, so daß er nur hie und da in geistreichen vulkanischen Eruptionen sich Luft machen mußte, ohne diese Last im Ganzen heben zu können, zu befreien, und nur in dieser Freiheit ist die Möglichkeit einer zweiten Befreiung von immer größerer Abwendung der Menschen von Wissenschaft und Kunst, um sich dem pöbelhaften Leben der gemeinen Natürlichkeit oder der fruchtlosen titanischen Verzweiflung hinzugeben, zu finden. Das Gesetz ist gegeben. Die Geschichte der Philosophie und Poesie, die Geschichte der nothwendigen Entwicklungselemente des menschlichen Lebens gibt Zeugniß für die Wahrhaftigkeit desselben; die logische Nothwendigkeit gibt in der unwidersprechlichen letzten Voraussetzung alles Wissens und Denkens gleichfalls Zeugniß dafür; die Geschichte der sprachlichen Entwicklung, die Geschichte der poetischen Bildung der Griechen und Römer bestätigt das Gleiche

bis ins Einzelne; wird man es da wohl anerkennen, oder kann man die sich also aufdringende Wahrheit noch länger zurückweisen? Man wird sie anerkennen, weil man sie anerkennen muß; und wer zur Zeit nicht will, der will nur deswegen nicht, weil seine Zeit noch nicht gekommen. Aber die Wahrheit muß am Ende siegen, und nur der Wille kann ihr zuletzt noch widersprechen, aber nicht mehr der Gedanke.

Zweiter Theil des historischen Theils der Poetik.

Die objektive Einheit von Quantität und Qualität der poetischen Formen in der orientalischen Poesie.

A. Einleitung.

§. 135. Gegensatz der orientalischen Poesie mit der antik-classischen.

Die antik-classische oder griechisch-römische Poesie hat in ihrer Entwicklung die Quantität des Wortes in seiner dichterischen Gestaltung ausgebildet. Die Qualität, der Inhalt des sich offenbarenden Geheimnisses der Sprache erschien mit dem Umfang schon bestimmt. In den entgegengesetzten Bildungsgang mußte die orientalische Poesie eingehen. So wie in dem Reiche des Wortes Poesie und Philosophie sich gegenüberstehen, um miteinander die Tiefen des Wortes zu erschöpfen, so stehen im Reiche der dichtenden Kunst die Gegensätze der quantitativen und qualitativen Bildung sich gegenüber Wie der Occident die allgemein menschliche, und in der menschlichen Natur, durch die Grenze und den Umfang dieser Natur selbst bestimmte, die quantitative Entwicklung sich aneignete, blieb dagegen dem Orient die sonderheitlich historische, an ein Familienerbgut einer religiösen Offenbarung geknüpfte, mit dem nur traditionell historisch fortgepflanzten Glaubensgrunde verbundene, also mit dem angenommenen und geglaubten höchsten Inhalte aller Sprachenentwicklung gesetzte, poetische Entfaltung. Es erschien im Orient die Qualität, oder der Inhalt durch das nationale Band der Tradition als Ausgangspunkt der sprachlichen

und poetischen Entwicklung, und der Weg der Bildung war somit gerade umgekehrt.

Der Grieche machte sich die Religion aus der Poesie, der Orientale machte sich die Poesie aus der Religion. Eine innere Einheit zwischen Poesie und Religion war daher in beiden vorhanden, aber der Uebergang von dem einen zum andern war ein entgegengesetzter. Diese Umkehrung des innern Verhältnisses zwischen dem äußern und innern Grunde der Bildung mußte sich nothwendig in der ganzen Entwicklung der orientalischen Poesie aussprechen. Wie die griechisch-römische Poesie das Gesetz der Entwicklung in den Verhältnissen der Quantität, oder des Umfangs der natürlichen Kräfte des Menschen, in sich trug, und dieses Gesetz auch nach allen Seiten hin in vollständiger historischer Entfaltung erfüllte, so mußte nun die orientalische Poesie das Gesetz der Qualität in sich aufnehmen, und es vollständig ausbilden, um mit dieser Erfüllung der ihr von Natur aus gesetzten Aufgabe auch ihre historische Bedeutung zu erfüllen.

Indem nun die quantitative und qualitative Entwicklung von entgegengesetzten Ausgangspunkten ausgehen und dennoch die gleichen Brennpunkte der Entwicklung als Gesetz der Bewegung sich zu Grunde legen müssen, in dem die Religion durch das Wort ausgesprochen, oder das Wort zur religiösen Bedeutung erhoben werden soll, und zwar auf dem Wege der bildenden Kraft des menschlichen Geistes, müssen die Gegensätze auch in diesen beiden Angelpunkten gesucht werden. Was an der occidentalen antiken Poesie einheitlich erscheint, wird in der orientalischen getrennt, und umgekehrt, was in ersterer geschieden ist, wird in letzterer vereint erscheinen müssen. Die subjektiven Kräfte, die in der occidentalen antiken Bildung auseinander treten, und in ihrem Gegensatz sich entwickeln, erscheinen im Oriente vereint. Wie in Griechenland Poesie und Philosophie sich nach einander und im Gegensatze mit einander sich entwickelten, müssen sie im Orient vereint erscheinen, und die Erkenntniß muß im Bilde sich gestalten, eben weil der vorausgesetzte traditionelle Glaubensgrund stets ein durch die ideale Erhebung des Glaubens

angenommener bleibt, der daher nur durch die Einbildung in den Menschen, und durch die Ausbildung im Worte erkennbar wird. Die Wissenschaft des Orients ist zuerst eine poetisch bildende. So viel der Mensch von dem Glaubensinhalt im Worte aufnehmen kann, so viel versteht er auch von ihm. Seine Poesie ist eins mit seiner Philosophie. Er versteht mit dem Glauben und mit dem Gefühle, er versteht mit der Begrenzung des Inhalts durch das menschliche Bild, er versteht durch das Symbol, durch die Allegorie, durch das Bild. Er sucht im Reiche des Menschenlebens die Bilder für das Geist- und Gottleben. Während die griechische Poesie für das menschliche Leben eine höhere Einheit sucht, um das Subjektive und Natürliche zu idealisiren, und der Erscheinung den Grund hinzuzufügen, sucht die orientalische Bildung dem idealen Grund einen angemessenen Ausdruck in der Aeußerlichkeit der Erscheinung. Daraus entsteht ein stetes Vergleichen, ein steter Parallelismus des Inhalts mit dem Umfang. Geist und Leib stehen sich gegenüber und finden sich gegenseitig in dem parallelen Dualismus des seelischen Lebens. Wie Poesie und Philosophie sich nicht trennen, sondern in der Allgemeinheit des seelischen Grundes sich umfassen, so suchen sich auch die Gegensätze des stets unendlichen Ewigen und des stets endlichen Zeitlichen in dem allgemein seelischen Leben. Die griechische Poesie hat die Allgemeinheit des seelischen Lebens, die es als dunklen und unbegreiflichen Hintergrund aller Besonderheit und lebendigen Gegenwart von sich auszuschließen wußte, durch die Individualität eben dieser lebendigen Gegenwart aufzuheben gesucht, indem sie die geistige Einheit der Persönlichkeit durch die leibliche Einheit der für sich begrenzten, einheitlichen, geschlossenen Form zu ersetzen versuchte. Die orientalische Poesie hebt die doppelte Einfachheit des geistigen und leiblichen Lebens auf, indem sie beide durch die unbestimmte Allgemeinheit des Parallelismus und der indifferenten Ausgleichung von Leib und Geist in der Seele zu ersetzen suchte

Die griechische Poesie ist daher plastisch bildend, die orientalische seelisch empfindend; die griechische Poesie

liebt das einfach Gestaltete, die orientalische das überschwenglich Allgemeine; die griechische Poesie erscheint in der reinen Form der schönen Leiblichkeit, die orientalische Poesie ergeht sich im Reiche des seelischen Lebens. Es tritt daher in der orientalischen Poesie nirgends die Zahl des leiblich ausgesprochenen Geistlebens, sondern überall die Zahl des dualistischen Seelenlebens hervor. Während in der griechisch-römischen Poesie die Dreizahl der subjektiven Kräfte in allen Gliedern sich ausprägt, ist in der orientalischen Poesie stets die Zweizahl des seelischen Gegensatzes herrschend. Braut und Bräutigam, Mann und Weib begegnen sich und stehen sich gegenüber. Die Empfindung dieses seelischen Gegensatzes bildet den natürlichen Inhalt dieser Poesie. Wo sich daher das Uebernatürliche in das Natürliche versenkt, prägt es sich gleichfalls in diesem Dualismus aus, der als Pantheismus erscheint, oder als reiner Monotheismus, der die natürliche Bewegung von Leib und Geist von sich ausschließt und nur dem hoffenden Vertrauen Zugang gestattet. Während der Polytheismus Griechenlands den Gegensatz des göttlichen Lebens mit dem natürlichen in einem allmählichen Uebergang zu fassen sucht, tritt dieser Gegensatz im orientalischen Leben als reiner Gegensatz oder als reine Identification im Monotheismus und Pantheismus hervor. Die griechische Anschauung ist mono-pantheistisch, ist ein steter Uebergang des Einen zum All in der Vielgötterei; in der die auseinander hervortretenden Göttergestalten die unaufgeschlossene Einheit und Allheit im Uebergange zu einander festzuhalten suchen. Der an sich in seiner göttlichen Einheit geglaubte Gott des Monotheismus ist unfaßbar und unzugänglich, schwebt in undurchdringliches Dunkel gehüllt absolut herrschend über der Welt; diesen Gott erkennt die griechische Anschauungsweise keineswegs. Der pantheistische Gott ist mit der Welt eins geworden; das All ist das Eins. Das unzugängliche, unerreichbare All ist allein unendlich, ist allein unbegreiflich, ist Gott. Dieser Gott ist der griechischen Poesie gleichfalls unzugänglich. Die bildende Kraft der Phantasie sucht ein faßbares Wesen, das Gestalt und Form besitzt, und nicht jenseits der Grenze aller Form und Gestalt in

einer dem Worte unerreichbaren Tiefe schwebt. Wenn auch die Gestalt nicht die gleiche ist, sondern in mannigfaltigen Formen und Mittelstufen sich offenbart, die Gestaltung selbst bleibt denn doch das Erste und Bestimmende. Das Unbegreifliche, in dem das Eins und Alles zusammenfallen, ist das dunkle Schicksal, der ewige Grund aller gestalteten Formen, den die griechische Poesie von sich ferne zu halten sucht, und nur als Hintergrund benutzt, um auf dieser Nacht des Bewußtseyns die erleuchteten Gestalten des gegenwärtigen Lebens aufzutragen, und mit seinem Schatten die Lichter des Augenblicks zu heben.

Während die religiösen Gegensätze der Einheit und Unendlichkeit des göttlichen Wesens in der griechischen Auffassungsweise ungeschieden beieinander sich finden, dagegen aber im Oriente nothwendig sich voneinander trennen mußten, weil der Orient seine natürliche Bildung auf die religiöse gründete, während der antike Occident die religiöse Bildung auf die natürliche aufbaute; ist dagegen der Fall gerade entgegengesetzt in Beziehung auf die natürlichen Kräfte des Menschen. Diese treten in der griechisch-römischen Bildung in ihren Gegensätzen, in der orientalischen in ihrer Einheit hervor. Nicht blos Philosophie und Poesie begegnen sich in einem gemeinschaftlichen Indifferenzpunkte; auch die subjektiven Kräfte, die in quantitativer Unterschiedenheit die einzelnen Bildungen der griechischen Poesie hervorgerufen, sind hier in Eins zusammengeflossen. Ein Achill, Ulyß und Aeneas sind in der orientalischen Poesie unbekannte Gestalten, eben weil sie nichts anders sind, als der personificirte Ausdruck subjektiver Kräfte. Die Trilogie der epischen Gedichte, oder der lyrischen und dramatischen Formen ist im Orient nicht in dem Obersatz der poetischen Entwicklung gelegen.

Die ganze formelle Entfaltungsgeschichte der orientalischen Poesie muß daher auf einen andern Ausgang zurückgeführt werden. Wie im logischen Schluß die Quantität des Schlußsatzes vom Untersatz abgeleitet werden muß, weil der Unterschied verschiedener Quantität seyn kann, und die Qualität vom Obersatz, weil dieser gleichfalls verschiedene Qualität haben kann; so muß in der

griechischen Poesie die Entwicklung an die natürlichen Voraussetzungen der Form, nämlich an die Verhältnisse des Umfangs oder der Quantität, d. h. der subjektiven Kräfte des Menschen angeknüpft werden; im Orient aber ist dieser Ausgangspunkt in dem Obersatz oder in der Qualität der religiösen Beziehung zu suchen.

§. 136. Der religiöse Grund der orientalischen Poesie in seinen wesentlichen Gegensätzen.

Der religiöse Grund des Orients ist ein doppelter. Das höchste subjektive Prinzip der Erkenntniß des absoluten göttlichen Wesens liegt in der Freiheit des Menschen. Ohne Freiheit könnte der Mensch überhaupt Nichts erkennen; in der Freiheit aber muß er auch ein mehr als weltlich-unfreies Wesen, muß er ein göttliches, höchstes, übernatürliches Wesen auf den Grund der übernatürlichen Selbstbestimmung hin, die in der Freiheit ihm gegeben ist, voraussetzen. Wie aber seine Freiheit ein doppeltes Verhältniß in sich trägt, den natürlichen Grund und die über der Natur gegründete Kraft der Selbstbestimmung, weil ohne Natur Nichts zu bestimmen, und ohne Bestimmung kein Selbst, ohne Selbst aber auch die Natur keine für sich belebende und erkennende Einheit wäre; so ist auch diese höchste Voraussetzung eine prinzipiell zweifache. Der Mensch ist von Natur aus frei, und seine Freiheit ist eine natürliche, d. h. ihm mittels eines unzertrennlich damit verbundenen unfreien Grundes gegeben. Natur und Freiheit sind in ihm unzertrennlich und bedingen sich gegenseitig.

Je nachdem er nun die höchste Voraussetzung in die Freiheit oder in den beschränkenden Grund der Freiheit, in die Substanz oder das Accidens, in die Qualität oder Quantität seines Wesens legt, entsteht eine prinzipiell entgegengesetzte Voraussetzung des religiösen Glaubens. Der Glaube an ein höchstes Wesen erscheint in qualitativer Bestimmung als Glaube an ein höchstes einheitliches, freies und absolutes göttliches Wesen, ist Monotheismus; der Glaube in seiner quantitativen Bildung als Glaube an einen absolut höchsten Naturgrund aller Dinge erzeugt

den Pantheismus. Die Ausgleichung zwischen diesen beiden Gegensätzen ist an sich, ohne weitere historische Dazwischenkunft eines höhern Prinzips unmöglich, indem vielmehr beide in ihrem Gegensatze um so weiter sich entfernen müssen, je bestimmter sie sich ausbilden. Der reine Gegensatz zwischen beiden läßt aber demohngeachtet in beiden das Bedürfniß eines andern, unerklärten Grundes zurück, der sogleich in seine Rechte eintritt, sobald eine hinreichend bedeutende Veranlassung dazu gegeben ist. Somit knüpft sich die mögliche orientalische Bildung der Phantasie an die beiden religiösen Grundanschauungen des Monotheismus und Pantheismus an, die in einer spätern Ausgleichung einen subjektiven Einigungsversuch bedingen. Qualität und Quantität erscheinen auch hier als die ursprünglichen Gegensätze. Diese Gegensätze liegen aber wieder in der höhern gegensätzlichen Einheit der orientalischen Bildung mit der occidentalen, in welcher Einheit der Orient wieder als qualitative Bildung der quantitativen occidentalen gegenübersteht. Wie nun im Occident um der quantitativen Entwicklung der menschlichen Kräfte willen die Gegensätze von Poesie und Philosophie ursprünglich hervortreten, die religiösen Gegensätze des Monotheismus und Pantheismus aber im Polytheismus aufgehoben sind, so treten dagegen im Orient die Gegensätze von Poesie und Philosophie in Eins zusammen, weil die qualitativen Gegensätze in die Bildungsgeschichte eintreten.

B. Die wesentlichen historischen Entwicklungsformen der orientalischen Poesie.

I. Das monotheistische Prinzip der Religion in seiner poetischen Gestaltung.

1. Die hebräische Poesie.

§. 137. Die der höchsten poetischen Bildung vorausgehenden und nachfolgenden Entwicklungsformen der hebräischen Dichtkunst.

Die qualitative Voraussetzung des Glaubens an ein höchstes einheitliches absolutes Wesen ist der Grund des mosaischen Cultus.

Eine solche Voraussetzung konnte sich aber nur auf die Freiheit gründen, mußte also nicht in der Natur, sondern in bestimmter historischer Offenbarung gegeben seyn. An eine solche historische Offenbarung Gottes anknüpfend erscheint die hebräische Literatur religiös-historisch oder religiös-moralisch. Die Geschichte in ihrer religiösen Bedeutung ist nothwendig symbolisch-pragmatisch, ist Offenbarungsgeschichte; sie erzählt daher Dinge der Vorzeit auf göttliche Offenbarung und traditionelles Zeugniß hin, oder beschreibt Ereignisse der Zukunft in prophetischen Büchern, oder erzählt die wirkliche Gegenwart, aber mit der vorherrschenden Richtung des sich darin offenbarenden höhern Willens und höherer göttlicher Führung. Im Gegensatz mit der Geschichte steht die religiöse Betrachtung, die sich die innern und äußern Erscheinungen des Lebens nach dem in der Geschichte geoffenbarten Glaubensprinzip zurecht zu legen sucht.

Da, wo die Subjektivität mit ihren eigenen Gefühlen in die Gegenwart jenes Prinzipes eintritt, entsteht die poetische Darstellung, die nothwendig im Uebergang von der Objektivität der Geschichte zur Subjektivität der religiösen Betrachtung, in wiefern beide im menschlichen Gefühle sich abspiegeln, erscheint. Die Poesie der Hebräer tritt aus der Geschichte hervor in momentan gesteigerten Zuständen der historisch angegriffenen Subjektivität; und tritt in die Geschichte zurück, wo diese selbst in der subjektiven Empfindung des Prophetenthums sich spiegelt. Das erstere Hervortreten der Poesie erzeugt die historischen Lieder, die in den Gesängen des Moses, im Siegsgesang der Deborah, in dem Klaglied Davids über Jonathans Tod sich geoffenbart.

Ein erhabener Schwung aufgeregter Empfindung, getragen von speziell historischer Bedeutung der besungenen und in der aufgeregten Empfindung abgespiegelten Begebenheit bilden den Charakter dieser Lieder. Mit schnellen Uebergängen eilt das Siegslied der Deborah vom gesunkenen Zustand Israels zur Freude des Volks, zur Verherrlichung der Sieger fort, nimmt dann das Schlachtfeld auf und beschreibt die kämpfenden Stämme des Volkes, tadelt die, die in ihren Grenzen geblieben, an dem Ruhme

des Sieges keinen Antheil gehabt, um, nochmal auf das Schlachtfeld zurückkehrend, die Flucht der Feinde zu erzählen; dann eilt es zu den Zelten Jaels; beschreibt den Tod des feindlichen Feldherrn, und versetzt sich im Sprunge in das Land des Feindes, um das vergebliche Schauen der Mutter des Geschlagenen zu erwähnen, und mit einem letzten Griffe allen Feinden Israels ein Gleiches zu wünschen. Durch Lebendigkeit der Darstellung, Kraft der Empfindung und einheitliche Beziehung der mannigfaltigsten Gegensätze auf einen erhabenen Grundgedanken wird dieß Lied gewiß zu einem der schönsten Ergüsse der lyrischen Poesie erhoben, der sich neben jede pindarische Ode stellen darf, ohne dadurch an seinem poetischen Werth das Geringste zu verlieren.

Was diesen ersten Gesängen der Hebräer an poetischer Vollendung fehlt, ist die allgemein natürliche Bedeutsamkeit ihres Inhalts, der zu sehr national historischer und individueller Richtung ist, als daß er die Menschen aller Zeiten mit gleicher innerlicher Beziehung ergreifen könnte. Seiner nationalen und individuell religiösen Beziehung gemäß, nahm er auf die natürlich allgemeine Empfindung zu wenig Rücksicht, und brachte es daher nicht zur vollständig reinen Ausgleichung seiner Gegensätze.

Mit dieser historischen Poesie der hebräischen Vorzeit, in welcher das ganze Volk in eine bewegte, vom Gefühl einer übernatürlichen Führung getragene Geschichte eingetreten war, steht in analoger, aber doch wieder entgegengesetzter Beziehung die Zeit der Propheten, in der diese Bewegung nur mehr Einzelne ergriffen hatte, um in ihren Visionen die allgemeinen Zustände, insbesondere der kommenden Zeiten, zu schildern. Die Schilderungen der Propheten, von dem aufgeregten Zustande eines seelischen Lebens getragen, und in die Zeit das Einwirken der höhern göttlichen Macht eintragend, mußten nothwendig vorherrschend poetisch sich gestalten. Es fehlte aber diesen prophetischen Darstellungen nothwendig an einem subjektiven Einheitspunkte. Die Geschichte und das seelische Leben in ihrer doppelten Unbestimmtheit begegneten sich auch nicht in einer bestimmten Gestalt. Die Bilder der Propheten sind oft hochpoetisch im Einzelnen, aber sie

gruppiren sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen, sind nur zerstreute Glieder einer noch ungebundenen Geschichte und einer nicht persönlich geregelten Empfindung.

§. 138. Die Psalmenpoesie.

Zwischen den beiden entgegengesetzten Punkten des Endes und Anfangs der hebräischen Poesie, in deren einem das lyrische Maß aus der Besonderheit der Geschichte hervorgetreten, in dem andern sich in die Allgemeinheit derselben wieder aufgelöst hat, steht die religiöse Dichtung der Hebräer in ihrer selbstständigen Entwicklung in der Mitte. Die Formen dieser Poesie brechen nothwendig aus einem lyrischen Centrum hervor, das als Gesang im engern Sinn, als Psalm, den Mittelpunkt derselben einnimmt. Die Psalmenpoesie ist die rein lyrische Poesie der Hebräer. Die Psalmenpoesie in ihrem rein religiösen Charakter ist zwar der höchste lyrische Aufschwung des menschlichen Gefühls, und hat in seiner innern Bedeutung, auf dem Grunde der Hoffnung in seiner tiefsten Bewegung fußend, auch die allgemein menschliche Empfindung im tiefsten Grunde ergriffen; allein es fehlt ihm meistens an der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit und an der Sichtbarkeit seiner Darstellung. Das Gefühl, in dieser Tiefe ergriffen, vermag nicht immer diese Kluft zwischen Ewigkeit und Zeit zu überspringen, und wird im Ausdruck einförmig und allgemein. Es geht der Hauch einer heiligen Mystik, eines tiefen Geheimnisses durch diese Poesie hindurch, aber diesem Geheimnisse entspricht die Form selten in recht bezeichnender Weise. Die qualitative Tiefe des Inhalts hat keinen quantitativen Ausdruck ihrer selbst gefunden, und weiß sich in der Regel weder Anfang noch Ende.

Mit der sprachlichen Mannigfaltigkeit desselben Grundgedankens ist häufig auch die Form schon bedingt. Wo aber diese Form in ihren Gegensätzen sich ausspricht und eine harmonische Lösung findet, da tritt über den Formen der griechischen Lyrik der höhere Gegensatz des subjektiv fühlenden Gemüthes mit der objektiv göttlichen Offenbarung hervor. Einer der Psalmen Assaphs, der das göttliche Strafgericht beschreibt, spricht in dramatischer Leben-

digkeit den Gegensatz der falschen Hoffnung des Sünders mit der göttlichen Gerechtigkeit aus. Gleich vom Anfang wird die Gerechtigkeit Gottes redend aufgeführt, und im allmählichen Uebergang schreitet der Gedanke von dem Opfer der gottversöhnenden Gabe und seiner äußerlich gemachten Bedeutung bis zur vollen Umkehr des wahren opfernden Sinnes in der mit der Gegenwart sich denkenden Sünde vor, um mit der letzten Drohung in ihrer erschütternden Kraft zu schließen.

Die Form des Psalmes, wo er in seiner poetischen Vollendung hervortritt, besteht nothwendig in ihrem allgemeinem Gesetze in der Entgegensetzung des innern und äußern Lebens und in der Lösung dieses Gegensatzes in der einfachen Zurückführung auf die Verbindung göttlicher Hilfe mit der menschlichen Hoffnung auf die göttliche Macht und Verheißung begründet.

Dieser Gegensatz verschlingt das Natürliche in der, nicht im Leben, sondern blos in der Verheißung gegebenen Beziehung des Uebernatürlichen, und steht mit den beiden Gegensätzen der griechischen Poesie in einem gleichmäßigen Gegensatze. Während in Anakreon und Pindar die Ewigkeit durch ihr zweifaches Spiegelbild in der Zeit ersetzt werden soll, wird in der hebräischen Psalmenpoesie die Zeit vollständig durch die Hoffnung des Ewigen über sich selbst erhoben, die augenblickliche Empfindung Anakreons in ihrer Schattenseite des gegenwärtigen innern Schmerzes ergriffen, durch ihre Erfüllung in der Hoffnung des Ewigen aufgehoben, und ebenso die pindarische Allgemeinheit der Zeit, die in der begeisterten Gegenwart alle Zeiten umschloß, durch die höhere Allgemeinheit der Zeit in dem Willen eines regierenden allweisen Königs der Welten, dessen Allmacht und wunderbare Führung des israelitischen Volkes zum befriedigenden Zeugnisse für das auf ihn vertrauende Herz gelten konnte, ersetzt.

Aber hier blieb noch ein unverstandener Rest des Gefühls übrig. Die Gegenwart in ihrer natürlichen Befriedigung des Gefühls mußte hingegeben werden, und an ihre Stelle trat die Hoffnung auf eine endliche, nicht erkannte, aber gehoffte und durch das äußere Wunder bestätigte Ausgleichung der Gegenwart durch

die alle Zeiten umspannende und erklärende Zukunft. So wurde in der griechischen Poesie die Vergangenheit und Zukunft durch die lebendige Gegenwart ergriffen, in der hebräischen Lyrik aber die Gegenwart durch die von dem historischen Wunder der Vergangenheit beglaubigte Zukunft ersetzt. Dieser reine Gegensatz des Inhalts der hebräischen Lyrik mit der griechischen rief auch den Gegensatz der Form hervor, der als einheitlich durch die Ausgleichung der Vergangenheit und Zukunft bedingt, in dem einfachen Ausdruck der Hoffnung seine Grenze hatte.

Die Hoffnung selbst war aber wieder eine objektive oder eine subjektive, d. h. sie schloß sich entweder an ein äußeres Ereigniß an, oder gründete sich auf die aufgeregte religiöse Begeisterung des innern Lebens, die von dem historischen Glaubensgrunde des Wunders getragen wurde. Der Psalm erscheint zunächst in Form des Gebetes, der Erhebung der innern Empfindung durch die Hoffnung. Als Form des Gebetes ist er daher nothwendiger Ausdruck des Dankes oder der Bitte, oder der Lobpreisung und Reue. Ist die Objektivität in ihrer Vergangenheit der Inhalt der lyrischen Empfindung, so muß der Dank für irgend eine Offenbarung der göttlichen Hülfe in der Zeit der Gegenstand des Gesanges seyn; dagegen aber wird die Gegenwart von der Zukunft dieses Wunder verlangen können, und es wird das Gebet zur Bitte werden. Das rein subjektive Gefühl der Hoffnung auf Gott kann gleichfalls in dem zweifachen Ausdruck der objektiven Uebermacht des göttlichen Grundes alles Lebens in der Lobpreisung, oder in dem Rückblick auf die eigene Unwürdigkeit als Reu- oder Bußpsalm erscheinen. Zwischen beiden aber wird subjektiver Weise eine lebendige innere Empfindung der Hoffnung im unmittelbaren Vertrauen auf Gott als erster Aufschwung des Glaubens oder der Liebe, in denen alle Hoffnung sich gründet, als Lehr- oder Liebespsalm hervortreten.

Diese innere Trennung des Inhalts der Psalmenpoesie gibt dann auch ihre historische Entwicklung. Der Grund aller hebräischen Lyrik, oder vielmehr aller hebräischen Poesie, weil Epos und Drama in ihr ohnehin unmöglich waren, ist die Hoffnung. Dieser

Inhalt hat sich daher auch in dem ersten und bedeutendsten Sänger der hebräischen Psalmenpoesie, in David vorherrschend geoffenbart. Seine Psalmen sind vorherrschend Dank-, Bitt- und Buß-Psalmen. Die beiden andern Richtungen haben sich dann in den auf ihn folgenden Sängern, und zwar die dem Glauben sich annähernde Hoffnung in den mystischen Lehrpsalmen Assaphs, und die in der Liebe sich verklärende Psalmenpoesie in den Liedern der Söhne Korahs ausgebildet. Die Psalmen Davids sind daher vorzüglich durch ihre Einfachheit, durch die Stärke der objektiven Gegenwart, man könnte fast sagen durch den Realismus ihrer Darstellung, von den übrigen zu unterscheiden. Die Psalmen Assaphs lieben eine mehr didaktische, dabei weniger innerlich, vielmehr äußerlich gesteigert bewegte Form; die Lieder der Korahiten ergehen sich dagegen in der innerlich begeisterten Erhebung des liebenden Gemüths, sind seelisch-mystischer Natur und voll trunkener Schwärmerei eines noch nicht verstandenen und dennoch schon geahneten Gefühls.

Mit diesen beiden Seiten der Psalmen ist der Uebergang zu der Erweiterung der hebräischen Lyrik in der Glaubens- und Liebes-Poesie gegeben.

§. 139. Das Buch Job.

Die Hoffnung in ihrer augenblicklichen Kraft der Erhebung gründet sich auf eine äußere und innere Gewißheit des menschlichen Lebens, die entweder von dem Glauben oder der Liebe getragen werden muß. Beide Kräfte treten aber in der hebräischen Poesie noch keineswegs selbstständig hervor. Die äußere Geschichte ist blos die Geschichte der Hoffnung des Einzelnen im Verhältniß zur unbegreiflichen Leitung der allgemeinen Weltbegebenheiten, und zur noch unerkannten höchsten Führung durch den göttlichen Willen. Gott steht erhaben und unergründlich über der Welt. Wir können die Weisheit seiner Führungen hoffend glauben, aber seine Liebe in diesen Führungen zu fassen vermögen wir nicht. Dieser Glaube aber muß als eine freie That des Geistes bei allen, die Gott nicht blos knechtisch fürchten, sondern ihn verehren wollen, den

Wunsch erzeugen, seine Führung in Allem und insbesondere in dem Gefühl des eigenen Lebens zu rechtfertigen. Allein hier tritt der Widerspruch hervor. Gott hatte sich noch keineswegs als der Liebende, sondern blos als der Allmächtige geoffenbart. Das Menschenherz aber fodert mit innerer Gewißheit liebende Sorgfalt, weise Macht, Verkehr des Geistes mit dem Geiste. In diesem Widerspruch ist das Buch Job gedichtet.

Der äußerste Gegensatz zwischen Frömmigkeit und äußerlichem Unglück wird als historisches Problem gesetzt, und daraus die bedeutendste aller Fragen abgeleitet: wie sich Gottes Güte und Gerechtigkeit zu einem vollständig gerechten Menschen, dem aller äußerliche Trost, selbst der, von seinen Freunden seine Gerechtigkeit anerkannt zu wissen, genommen ist, verhalte. In höchster poetischer Spannung ist diese allgemeinste Frage der menschlichen Freiheit durch alle Gegensätze des Gefühls hindurchgeführt. Die drei Freunde stufen sich nach den subjektiven Kräften des Menschen ab, und stehen mit dem Job im einfachen Gegensatze einer gedankenlosen Weisheit, die sich mit der Annahme einer überlieferten Wahrheit begnügt, ohne darüber wirkliche Rechenschaft geben zu können. Job aber beruft sich stets auf sein innerstes subjektives Gefühl. Alle gemachten Redensarten von Gottes Weisheit passen nicht mehr auf seinen Zustand; leicht tröstet der Glückliche sich damit, daß es den Frommen gut gehe, aber der Unglückliche, der sich dennoch keines Unrechts bewußt ist, womit soll der sich trösten? Mit sprüchwörtlicher Weisheit bestürmen die drei Freunde den unter seinen Schmerzen aufjammernden Job. Jeder beweist auf seine Weise. Eliphas spricht als Dichter, als Mann der Phantasie, Bildad ist mehr nachdenklich, und stellt einigermaßen den spekulativen Grübler vor, und Sophar, der überhaupt weniger spricht und die Beweise der beiden andern wiederholt, ist offenbar der Praktiker, der Aeneas unter den dreien, weder so tief wie Bildad noch so leidenschaftlich wie Eliphas, aber gelassener und pedantischer als beide.

In dreimal gesteigerter Rede begegnen alle drei dem Job, der das poetische Gespräch mit einer erschütternden Klage eröffnet.

Eliphaz weiset zuerst auf die Vergangenheit hin. Job solle aus seiner Frömmigkeit Zuversicht schöpfen. Er bezeugt, daß kein Unrecht vor Gott bestehe, und vor ihm kein Mensch rein sei; was er durch die eigene und die allgemeine Erfahrung und durch eine Reihe moralischer Sentenzen zu bekräftigen sucht. Dagegen weiset Job auf seine Schwachheit hin, die, obwohl er alle diese Tröstungen selbst kenne, doch durch sie nicht so gehoben werde, das Unerträgliche zu ertragen. Nun verweiset Bildad auf die Zukunft. Job aber begegnet diesem Troste mit einer Beschreibung der Macht Gottes, die ihn hindere, zu hoffen; weil eine Gleichheit nicht sei zwischen Gott und dem Menschen, und der Mensch eine Gerechtigkeit auch nicht von der Zukunft erwarten könne, wenn er in der Gegenwart keinen Beweis dafür erhalte. Nun tritt Sophar mit allgemeinen Sentenzen hervor, wie er möchte, Gott solle reden, aber auch glaube, dem, der sein Herz zu Gott richte, dem fehle Nichts.

Nun tritt das zweite Stadium der Rede ein. Job begegnet solchen Gesprächen, die zu nichts führen, mit Ironie; und macht seinen Freunden bemerklich, wie gefühllos ihre ganze Haltung sei. Darüber wird Eliphaz zornig; wirft dem Job Bosheit vor gegen die Erkenntniß der Wahrheit, das gewöhnliche Auskunftsmittel derer, die eine gute Sache schlecht vertheidigen, und will ihm zeigen, daß das Glück des Ungerechten nur scheinbar seyn könne. Darüber bricht Job, von Schmerzen zum augenblicklichen Verstummen gebracht, in neue Klagen über seine Schmerzen und die Hartherzigkeit seiner Freunde aus. Vergebens beschreibt Bildad das Loos des Ungerechten; Job fodert den Beweis seines Unrechts, und spricht seine bessere Hoffnung auf einen Erlöser aus. Nochmal bringt Sophar Sentenzen über das Schicksal des Ungerechten vor; und Job, von solcher Hartnäckigkeit gereizt, beweist, daß es gar nicht wahr sei, daß es dem Ungerechten schlimm gehe.

Mit dieser Entgegnung Jobs beginnt der dritte Verlauf des Gespräches. Gereizt von Jobs gesteigerter Abweisung ihrer

Vertheidigung der göttlichen Gerechtigkeit begeht Eliphaz die doppelte Unklugheit, Gott als einen solchen darzustellen, der zu mächtig sei, als daß er irgend Jemand Rechenschaft gebe, der keinen Nutzen habe von der menschlichen Tugend, und daher thun könne, was er wolle; und den Job geradezu heimlicher Sünden anzuklagen, und sein Unglück für Strafe derselben zu erklären, und somit an Job die Sünde der Verleumdung zu begehen, um Gottes Gerechtigkeit durch ungerechte Anklage zu vertreten. Darauf beruft sich Job natürlich auf seine Sündenlosigkeit, und folgert, daß man ja dann nicht auf Gottes Gerechtigkeit bauen könne, sondern blos vor ihm zittern müsse, da er ja gerade die Bösen unbestraft lasse. Darauf antwortet Bildad, vor Gott sei Niemand gerecht. Mit erneuter Ironie antwortet Job: wenn auch Gottes Weisheit unbegreiflich sei, so sei doch seine Unschuld gewiß; er schildert die Unergründlichkeit des göttlichen Rathschlusses besser, als seine Freunde gekonnt, aber auch das Elend, das er ertragen, und die Gewißheit, daß er sich rechtfertigen könnte, wenn es dem Menschen gegönnt wäre, dieß zu dürfen. Nun schweigt Sophar ganz; und Elihu, ein junger, glühender Redner, Dichter und Denker zugleich, der sich eine feine Theorie von den Wegen der göttlichen Gerechtigkeit gemacht, aber noch nichts erfahren hat, tritt auf gegen Job. Gott ist gerecht; er warnt den Menschen durch Träume, und wenn er da nicht hört, durch Strafen. Seine Strafe ist also keine Ungerechtigkeit, sondern eine Mahnung. Es ist historisch gewiß, daß Gott nicht Unrecht liebt; aber es ist auch an sich gewiß aus der göttlichen Natur. Gott mäßigt seinen Zorn, sonst müßte er alles vernichten, also will er gerecht seyn; und er ist es allein, der gerecht seyn kann, weil er über alle ist und Niemand fürchtet, weil er alles weiß, und weil allein allmächtig ist. Job aber habe Unrecht mit seiner Klage, auch wenn es scheine, er sei unschuldig; ihm fehle die Geduld, das Ende zu erwarten, und die Demuth; das sei seine Sünde.

Nun erscheint Gott selbst. Er offenbart in einer glänzenden Rede die Herrlichkeit seiner Werke, die Zeugniß ablegen müssen, bis es ihm gefalle, mehr zu offenbaren. Job verstummt; aber er

wird dennoch gepriesen von Gott vor seinen Freunden und erhält alles Verlorne doppelt zurück.

Diese Entwicklung des ganzen Gedichtes erinnert sehr an den Prometheus des Aeschylus. Hier aber leidet der Unschuldige, und die Frage ist somit tiefer aufgefaßt, als im Aeschylus. Die Widersprüche der freien und unfreien Natur im Menschen treten im Prometheus hervor; allein im Job begegnet uns der höchste Gegensatz der menschlichen Freiheit mit der göttlichen. Es wird hier um die letzte Kraft des Seyns gestritten. Die streitenden Kräfte sind die subjektiven Kräfte des Menschen, die gegen die Einheit des Geistes, aus der äußern Erfahrung und Ueberlieferung gegen die innern ankämpfen. Job will offenbar die höchste Erkenntniß, die aus dem freien Bewußtseyn des Menschen hervorbricht, und von Gott Rechenschaft verlangen kann über sein eigenes Verhältniß und Schicksal. Darum hat Job Recht, daß der Mensch, weil er von Gott die Sehnsucht nach einer solchen inn'ern Rechtfertigung hat, auch die Erfüllung dieser Sehnsucht von ihm erwarten dürfe. Gott kann dem Menschen nicht blos äußerlich sich offenbaren durch Gebote, durch Machtsprüche, durch die Zeichen seiner Gewalt, das ist nicht das Verhältniß zum freien Willen, sondern zum willenlosen Werkzeug. Darauf gründet Job seine Klage. Seine Freunde kennen dieß innere Bedürfniß nicht, und verstehen daher seine Klage nicht.

Es ist ohngefähr dasselbe Verhältniß zwischen ihm und seinen Freunden, wie zwischen den Menschen der jetzigen Zeit, die jene Geschiedenheit von Gott innerlich in unerträglichen, bis zum Wahnsinn führenden Schmerzen des Geistes empfinden, und Erklärung verlangen, und dafür von denen, die diese Tiefe des Gefühls nicht kennen, mit äußerlichen Beweisen von historischen Wahrscheinlichkeiten und Wundern abgespeist werden. Diese Orthodoxie, welche Gott vertheidigt auf Kosten der innern Wahrheit, ist eben so übel berichtet, wie die Freunde Jobs, und verdient den Vorwurf des Leidenden: „Elende Aerzte seid ihr insgesammt", mit vollem Recht. Diese Frage, die den letzten Grund aller Freiheit und der daraus hervorquellenden Seligkeit berührt, muß in ihrem höchsten Prinzip

gelöst werden, wenn der zagende und verzagende Geist Jobs Ruhe finden soll. Uns aber ist die Lösung gegeben. Zu seinen Jüngern spricht Christus, ich nenne euch nicht Knechte, sondern Freunde; denn der Freund weiß um den Willen seines Freundes, der Knecht aber kennt nicht die Absicht seines Herrn. Die Frage, die Job in ihrem tiefsten Grunde angeregt, und die damals, als eine nur in der Zukunft lösbare, der Zukunft übergeben wurde, wir dürfen sie nicht abweisen, da uns die Lösung derselben geoffenbart, und durch die Liebe und die Kraft des Geistes erklärt ist. Jenes tiefe Sehnen der Menschenbrust ist nicht vergebens von Gottes schaffender Gnade in unser Herz gelegt, sondern darum, daß es von Gottes erlösender und heiligender Gnade gestillt werde. Wer nicht nach dieser Lösung sich sehnt, und diejenigen schmäht und als Sünder bezeichnet, welche diesen Schmerz der unverstandenen Freiheit tragen in der Brust, den muß das Urtheil, das Gott den Freunden Jobs auferlegt, daß sie diesen geschmähten Dulder bitten sollen, daß er für sie opfere, nothwendig treffen. Die Hiobsseelen aber werden beschämt vor dem liebenden Richter stehen, wenn sie seine Weisheit und Güte erkennen, und ihn um so inniger lieben, je tiefer sie den Schmerz der Trennung empfunden haben.

Der Inhalt dieses Gedichtes ist der tiefste und umfassendste, den die Poesie finden konnte. Die Form ist aber eben darum zwischen Poesie und Philosophie getheilt, weil die Tiefe des Gegenstandes beide Kräfte umfaßte. Es ist der platonische Dialog, dem wir begegnen, aber mit der epischen Trilogie der subjektiven Kräfte, aus der Besonderheit der philosophischen Untersuchung herausgenommen, und in die Allheit der menschlichen Kräfte eingeführt. Diese Dreizahl der streitenden Kräfte erschöpft den Gegenstand mit epischer Weite des subjektiven Umfangs, gibt aber zugleich eine dramatische Lebhaftigkeit der aufgeregten Empfindung, die gewissermaßen in abwechselnden Chorgesängen lyrisch sich entfaltet. So erscheinen die Bedingungen der dramatischen, epischen und lyrischen Poesie in einer mittlern sprachlichen Vereinigung der poetischen mit der philosophischen, und dieser mit der einleitenden historischen Form zugleich erfüllt. Der allgemeine Charakter

der orientalischen Poesie, die subjektiven Gegensätze der Quantität in der Tiefe der Qualität zu überwältigen, ist hier in seiner vollsten aber auch tiefsten Bedeutung hervorgetreten. Diese scheinbare Ueberschwenglichkeit ist aber dennoch in ein so schönes Ebenmaß der Gliederung eingeführt, daß alle diese Potenzen der Einzelbildung sich rein und gediegen von einander abheben, und der Organismus des ganzen Werkes in seiner kunstreichen Anordnung sich der nähern Betrachtung in seiner wunderbaren Einfachheit und unerschöpflichen Fülle glänzend offenbaren muß.

Mit einfacher Gliederung nimmt der prosaisch historische Ein- und Ausgang die eigentlich poetisch-philosophische Entwicklung in die Mitte. Diese gliedert sich in die einfachen Gegensätze der menschlichen Erkenntniß, der göttlichen Weisheit und des zwischen beiden liegenden tiefsten Gefühls der höhern Einheit zwischen göttlichem Walten und menschlicher Freiheit ab. Die menschliche Erkenntniß, auf die drei subjektiven Kräfte reduzirt, erscheint wieder in ihrer einfachen Gliederung, in der abermals die eingerostete Gewohnheitsansicht der drei Freunde, der jugendlich ungestümen Freude der ersten Erkenntniß im Elihu weichen muß. Dieser tritt stets das innerste Gefühl des Menschen in Job, der mit allen äußern Lösungen sich nicht begnügen kann, gegenüber; bis endlich die Frage durch alle Kreise der historischen Erfahrung jener Zeit durchgesprochen ohne Lösung bleibt, und auch von Gott nur in sofern gelöset wird, als dem tiefen innerlichen Bewußtseyn Jobs die größere Wahrheit und der historisch äußere Segen zugetheilt wird. Die allgemeine Anordnung des Gegenstandes ist somit von einer Regelmäßigkeit und innern Einheit, wie sie nicht schöner erdacht werden könnte. Wäre die Lebendigkeit und charakteristische Mannigfaltigkeit der einzelnen Glieder mit der gleichen Schärfe hergehalten, und der Ausdruck der persönlichen Lebenskraft in die Reihe der allgemeinen Sentenzen eingerückt, so würde vielleicht keine Dichtung irgend einer Nation und Sprache sich mit diesem Kunsterzeugniß der hebräischen Sprache haben vergleichen können. So aber bleibt in der Allgemeinheit der sprüchwörtlichen Sentenzen der Eindruck immer einer mehr äußerlichen Zusammenstellung der Glau-

benswahrheiten jener Zeit, denen der Dichter umsonst poetische Gestalt zu geben sucht, indem sie aus ihrem vorpoetischen Ursprung sich nicht mehr in diese Form fügen, zu sehr vorherrschend, und die Indifferenz der Form, die mit dieser übergroßen Allgemeinheit des Inhalts sich verbindet, und am allermeisten an die rhetorische Schönheit platonischer Dialoge erinnert, läßt die Bildung der Schönheit hinter die angeerbte und subjektiv leitende Wahrheit zu sehr zurücktreten, als daß dieses, bei all dieser formellen Unbestimmtheit dennoch wunderbar schöne Werk, den höchsten Rang unter den Erzeugnissen der Poesie, den es dem Inhalt nach einnehmen sollte, auch in seinem äußern Auftreten und in seiner formellen Durchbildung vollends einnehmen könnte.

§. 140. Das hohe Lied.

Mit dem Buche Job auf gleicher Stufe der Bildung, aber auf den Grund des entgegengesetzten Inhalts aufgebaut, finden wir in der hebräischen Poesie noch ein zweites Erzeugniß der Kunst von gleicher Ausdehnung und ähnlicher Form. Es ist das hohe Lied, das die Liebe ebenso zum Inhalte seiner Darstellung sich genommen, wie das Buch Job den Glauben in seiner höchsten Beziehung der menschlichen Freiheit zur göttlichen zu seinem Gegenstande hat. Das hohe Lied ergreift die Liebe in ihrer allgemeinsten und tiefsten Bedeutung. Es ist der höchste Gegensatz der Passivität und Aktivität des menschlichen Lebens, der in seinem steten Ringen nach gegenseitiger Einheit ein Bild des Ringens der menschlichen Seele nach einer Einheit mit der sie allein ersättigenden göttlichen Liebe gibt. Dieses Wechselspiel der aktiven und passiven Liebessehnsucht wird in dem Wechselgesang von Braut und Bräutigam auf eben so liebliche als reiche und tiefbedeutsame Weise ausgedrückt.

An Macht der Empfindung, Reichthum der Bilder, Lebendigkeit des Vortrags und stets unerschöpflichem Tiefsinn des Geheimnisses der geschlechtlichen Gegensätze, die das Menschenleben mit Ahnung der Liebe durchwehen und begeistern, ist wohl keine Dichtung diesem herrlichsten Liebesgedicht der hebräischen Poesie an die

Seite zu stellen. Was des Menschen Seele als Ahnung eines unendlichen Geheimnisses der Liebe still durchzieht und innerlich bewegt, und das Menschenleben zu einer träumerischen Vorahnung eines höhern Seelenzustandes erhebt, ist in diesem immer blühenden Garten der Liebespoesie niedergelegt. In dem Geheimnisse der Menschennatur ist das Geheimniß der Offenbarung der göttlichen Liebe ausgesprochen. Nicht die subjektiv höchsten Kräfte des Menschenlebens, sondern seine tiefste seelische Bedeutung ist hier geoffenbart. In dieser Tiefe der Natur und des in der Natur verborgenen Geheimnisses der Wechselliebe zwischen Seele und Geist, zwischen menschlicher und göttlicher Liebe, bewegt sich das hohe Lied durch eine Reihe von einzelnen Schilderungen hindurch, die durch den tiefen Grundgedanken oft nur lose zusammengehalten, dennoch in einer fortschreitenden Bewegung von einem psychologischen Anfangspunkte aus zu einem einheitlichen Ziele streben. Wenn auch im Einzelnen dieser Zusammenhang nicht allzeit gleich klar in die Augen fällt, im Ganzen möchte ein solcher Zusammenhang leicht nachzuweisen seyn.

Wie das Lied des Glaubens im Job, so bewegt sich auch das Lied der Liebe durch drei organische Theile hindurch. Mit der Sehnsucht der Seele nach geistiger Vermählung beginnend, schildert es zuerst dieses Sehnen in rasch aufeinander folgenden Liedern der Braut, die nur wenig von dem Bräutigam, der mehr die Schönheit der Braut, mehr den Grund als die Macht seiner Liebe bezeichnet, unterbrochen werden. Unmittelbar am Eingange folgen sich in rascher Eile drei Lieder der Braut, in denen sie zuerst ihre Sehnsucht überhaupt beschreibt, dann in Demuth ihre eigene Gestalt verachtet, um endlich mit der Frage zu enden, wo sie den Geliebten finde. Die Antwort darauf geht gleich in den Ruhm der Geliebten über, wird aber schnell von der Braut durch die Schilderung der Süßigkeit der Liebe, die mit den köstlichsten Gewürzen verglichen wird, unterbrochen. Ein letztes Liebeslied der Braut, das in kurzen lyrischen Griffen alle Vorzüge der demüthigen und heldenkräftigen Liebe und des zarten Geheimnisses, das die Braut in liebender Ohnmacht unter Blumen vor dem

Bräutigam hinsinken läßt, beschließt diesen ersten Theil des Gedichtes.

Nachdem so in zarten Vorbildern die innere Sehnsucht der Seele geschildert ist, tritt nun das Lied in die prachtvolle Beschreibung des Reichthums dieser Liebe ein. In drei innigen Liedern beginnt zuerst die Braut ihre Empfindung zu schildern. Sie hört die Stimme des Geliebten, und ihr sehnendes Herz sieht ihn kommen, hört ihn sprechen, wie er in der süßen Frühlingszeit sie zur Liebe ermahnt, und fällt dann wieder in die Erinnerung ihrer einsamen Sehnsucht nach dem Geliebten zurück. Diese drei Lieder bilden einen herrlichen Uebergang von dem ersten Theile, der die Sehnsucht schildert, zu dem zweiten, der die Schönheit der Geliebten wie des liebenden Bräutigams verherrlicht. Nach diesen Uebergangsliedern beschreibt der Geliebte, der sich hier als der König Salomo zu erkennen gibt, den Reichthum seines Hauses, um dadurch die innere Macht der Liebe zu preisen, die ihm mehr gilt, als dieser Reichthum, der nur ein Pfand seiner Liebe seyn soll; denn unmittelbar darauf geht er zu einer glänzenden Beschreibung der Schönheit seiner Geliebten über. Dann aber schildert er sein verwundetes Herz und die Unschuld und süße Liebenswürdigkeit der Braut. Diesen drei Gesängen des Bräutigams werden dann drei andere Gesänge der Braut gegenübergesetzt, die an bewegter Macht der Seele sie übertreffen, während sie an geistiger Tiefe vielleicht hinter den vorausgehenden zurückstehen. Mit hinreißender Innigkeit schildert zuerst die Braut den Besuch des Geliebten, den sie zögernd und zagend nicht gleich empfängt, und ihm dann nacheilt, alle Schranken der weiblichen Schüchternheit überspringend. Dieses Suchen nach dem Geliebten bildet den Inhalt des zweiten Liedes, das mit großer Lebendigkeit das Begegnen der Braut mit andern, mit der Liebe unkundigen Männern, und Frauen, mit den strengen Wächtern der Sitte, den schwazhaften, redseligen Kundschafterinnen beschreibt. Diesen Frauen gegenüber entfaltet nun das dritte Lied seinen Reichthum. Auf die Frage der Frauen Jerusalems: wer ist dein Geliebter, du Schönste der Weiber? antwortet sie, wie es der träumenden Liebe geziemt, mit

einer Reihe von Bildern, die den Geliebten über alles erheben, ohne irgend eine Antwort auf jene der Liebe unkundige Frage zu enthalten; und als die Neugierigen neuerdings forschen: wo ist er denn hingegangen, dein Geliebter, daß wir ihn suchen mit dir? antwortet sie gleichfalls nur ihrem eigenen Herzen: „mein Geliebter ist in seinem Würzegarten," nämlich in meinem Herzen, denn sogleich verbindet sich diese ihre Erinnerung mit der ersten Antwort, indem sie fortfährt: „mein Geliebter ist mein, und ich bin sein."

Diese beiden Dreiklänge der Liebe schließen dann wie der erste Theil mit einigen kurzen Wechselworten eines bewegten und von reicher Erinnerung durchbrochenen Liebesgespräches. Der Bräutigam wiederholt die Hauptzüge der Beschreibung der Schönheit seiner Geliebten und versichert sie seiner einzigen Liebe. Eine kurze Schilderung des Zusammentreffens mit der Geliebten, ihrer durch die Furcht vor fremder Gewalt hervorgerufenen Flucht und der Aufmunterung zur Rückkehr schließt diesen Uebergang.

Der dritte Theil des Gedichtes beginnt mit erneuter Beschreibung der Reize der Braut und der Süßigkeit ihrer Liebe. Diese Liebe ist nun aber eine beruhigte, sichere Liebe geworden. Braut und Bräutigam entfliehen den Gefahren des bewegten Lebens, um in der Einsamkeit ihre Liebe zu genießen. Mit seliger Sicherheit sieht die Braut auf die Vergangenheit zurück; auf den Baum des ersten Zusammentreffens, auf das Liebesgeständniß des Herzens, auf die Treue und die Allgewalt ihrer Liebe. Selbst die Verfolgung der Brüder, die ihr eine andere Bestimmung gegeben, zieht sanft, diese Wahl ihres Herzens bestätigend und die gegenwärtige Seligkeit vermehrend, an ihrer Erinnerung vorüber. Sie gedenkt ihres Bräutigams, seines Weinbergs und seiner Hüter, um endlich im vollen Genusse der Liebesseligkeit mit einem spielenden, scherzenden Hauche lieblicher Liebesneckerei, in der sich die Innigkeit des Gefühls unter dem lieblichsten Lächeln versteckt, zu enden. „Du Wohnerin der Gärten, die Gespielen horchen auf deine Stimme, laß mich sie hören!" läßt sich der Bräutigam vernehmen, und scherzend antwortet sie ihm:

„Fleuch, mein Geliebter gleich dem Reh,
Gleich dem Hirsch auf duftender Höh."

Welch ein herrlicher Wiederhall der ersten Sehnsucht des Herzens, die nach dem Kusse des Geliebten sich sehnt, klingt in diesem spielenden Verscheuchen des Geliebten in der Sicherheit des seligen Liebesgenusses nach! Die Klage der Sehnsucht ist in dem Frohsinn der seligen Einigung verhaucht, und ein flüchtiges Leben ist zugleich in der Liebe zur ruhigen Sicherheit ewiger Einheit geworden.

Der Grundgedanke der Liebessehnsucht, der durch das ganze Lied hindurchgeht und den Reichthum der Schilderungen und Empfindungen zusammenhält, ist deutlich genug ausgesprochen. Aber er hat die einzelnen Lieder nicht zu einer solchen geordneten Reihe untereinander geeinigt, daß er für sich selbst in der frischen Farbe ihres innern Zusammenhanges die Gegensätze jederzeit harmonisch hätte vermitteln und die Lichter und Schatten in eine gleichmäßige Composition vereinen können. Es ist die Ueberschwenglichkeit des seelischen Lebens über den Drang nach äußerer Gestaltung mächtig geworden, und hat dadurch die Form in ihrer innern Einheit und Vermittlung zu sehr in einzelne Lichtpunkte zersplittert. Es ist nicht ein freundlicher, klarer Tag, sondern eine geheimnißvolle, sternenfunkelnde Nacht, die mit ihrem träumerischen Geheimnisse ahnungsvoll sich an das Herz des Menschen legt. Die Form ist daher nicht rein lyrisch im Ganzen, sondern nur im Einzelnen. Die einzelnen Lieder sind aber selten oder nie in vollständiger Bildung als für sich bestehende Einheiten ausgeprägt, sondern durch ihre wechselseitige Verbindung untereinander wieder ihrer Selbstständigkeit entnommen, ohne doch auch in ihrer Verbindung eine in sich vollständig vermittelte Einheit zu bilden.

In dieses Lied hatte die Tiefe der Hoffnung des hebräischen Glaubens ihre höchste Sehnsucht, die in der Liebe sich löset, gehauchet. Es ist der Schlußpunkt und die höchste symbolische Höhe der Empfindung, die den Gegensatz der pindarischen und anakreontischen Poesie in der Einheit des seelischen, zeitlosen Lebens ausgeglichen, und die Gegensätze der dramatischen Poesie in der Lyrik innerlich verbunden, aber nicht formell äußerlich vermittelt hat.

§. 141. Die didaktische Poesie der Hebräer.

Die nachfolgende Poesie der Hebräer ist von diesem hohen Ideale abgefallen, und mehr von der äußern Gewalt der Geschichte geleitet, als innerlich von der Empfindung getragen. Die Lichtseite der Hoffnung auf die selige Zukunft hatte in der didaktischen Poesie der Sprichwörter, des Buches der Weisheit, im Prediger und im Ecclesiastikus des Sirach bei seiner compilatorischen Form und seiner Mischung fremdartiger, poetischer und spekulativer Elemente, oft einen Klang tiefer Melancholie, der demjenigen, der den Geist dieser Bewegung nicht versteht, fast wie Spott gegen die göttliche Offenbarung klingt. Es ist das schmerzliche Sehnen, das aus der Seele in den Geist hinüberspielt, und umsonst mit dem Geiste ringt, wo nur seelisches Leben gegeben und gegönnt ist. Diese letzten didaktischen Zweige der hebräischen Poesie sind aber gerade in diesem tiefen Wehruf nach Freiheit und innerer Erlösung noch dichterisch. Die Gnomenpoesie, in der die Empfindung in so enge Grenzen und in die so fremde Gestalt der Sentenz eingezwängt werden muß, hat nur diesen Nachklang, der den einzigen, kurzen Ton des Spruches mit der Tiefe der allgemeinen Sehnsucht und der tragenden Idee vermittelt. Die gnomische Poesie ist als Uebergang von dem Bild zum Begriff, von der schaffenden Phantasie zur Abstraktion des Gedankens ohne die nachklingende Empfindung des poetischen Charakters allzu ledig, als daß sie in der Entwicklung der Kunst eine andere Stufe als die des einbrechenden Verfalls der eigentlich dichterischen Bildung bezeichnen könnte. So sehen wir denn auch mit diesen didaktischen Büchern des alten Testaments die poetische Form allmählich verschwinden. Die einzelnen Bruchstücke haben hie und da noch einen höhern poetischen Werth; ordnen sich aber nimmermehr zu einem harmonischen Ganzen und sind mit so viel fremdartigen Theilen vermengt, daß sie mehr wie Muscheln und Korallen erscheinen, die das bewegte Meer des Herzens an die Ufer gespühlt, denn als ein festes reizendes Hügelland, das in seiner ganzen Fülle des blühenden Frühlings den

Reichthum aber auch die innere Einheit des Lebens entfaltet. Auch ist es nicht mehr Frühling in dieser Zeit der hebräischen Poesie; es ist der Herbst, der die Tage seines höchsten Glanzes hinter sich gelassen, der den Ruhm Israels sinken sieht, und mit den buntfarbigen Blättern spielt, welche in ihrer abgefallenen Trauer die Abnahme aller Kräfte des Volkes bezeugen, aber auch durch die gelichteten Zweige des Baumes der Nationalität manche tiefe Aussicht in die allgemeine Trauer der Natur und in die künftige Zeit des kommenden Erlösungsjahres eröffnen.

Mit diesen letzten tiefen Athemzügen, in denen die nationale Kraft des hebräischen Volkes ihren Geist in die Vorahnung einer allgemeinen, Alle erlösenden Menschen-Religion aushauchte, verbinden sich dem Inhalt nach die poetischen Klagen und Verheißungen der Propheten aufs Innigste. In allen tönt ein Wort der Zukunft, das die Gegenwart weit übertönt, aber eben darum auch nur den Wenigen verständlich ist, die ihr Auge von der Aeußerlichkeit der Geschichte abgewendet, und dem innern Geheimnisse des Glaubens sich zugekehrt haben. So endet die nationale Entwicklung der hebräischen Bildung in ihrem eigenen Gegensatze; beginnend mit dem Außerordentlichen einer wunderbaren Volksgeschichte, die in ihrer innern Bedeutung zugleich Menschengeschichte ist, endet sie mit der Aufhebung aller äußern Geschichte des Volkes in der Vorherverkündung einer kommenden innern Geschichte, welche die Geschichte aller Völker in ihrer innerlichen Verbindung untereinander seyn soll. Zwischen diesen Gegensätzen, und beide umfassend, auf beide sich gründend, steht als geistiger Mittelpunkt die Hoffnung. Ihr ist die Blüthe der hebräischen Poesie entsprossen, die in den Psalmen in ihrer einfachsten Schönheit und Form sich geoffenbart, in Job und dem hohen Liede dem doppelten Grunde ihres eigenen Lebens sich zugewendet hat, und wie sie in historischen Liedern begonnen, so in didaktischen, elegischen und prophetischen Klängen verwehte.

2. Die chinesische Poesie.

§. 142. Die zwischen dem monotheistischen und pantheistischen Grunde in der Mitte stehende Entwicklung der chinesischen Poesie.

Mit der hebräischen Poesie ist der eine Anknüpfungspunkt des allgemeinen seelischen Lebens an die monotheistische Einheit eines einfachen und absoluten göttlichen Wesens in die nationale Entwicklung eingedrungen; diesem entgegen steht die Allgemeinheit des Naturlebens in ihrer gleichfalls übermächtigen Herrschaft über das indifferente seelische Leben. Da, wo keine besondere historische Offenbarung und keine eigene wunderbare und übernatürliche Einwirkung Gottes auf die Menschen stattfand, sondern diese ihrer eigenen natürlichen Entwicklung hingegeben waren, mußte aber nothwendig das allgemeine Naturleben an der Stelle des einheitlichen Geistlebens über die seelische Unentschiedenheit mächtig werden, und die Religion in Pantheismus, in Verwechselung des unendlich erscheinenden Alls mit dem unendlichen, seienden Einen übergehen. Diese vollkommene Identification des Eins mit dem All erzeugte den Gegensatz mit der hebräischen Bildung in der indischen. Zwischen beiden aber fügt sich als überleitende Mittelstufe die chinesische Weltanschauung ein, die das einheitliche göttliche Prinzip festzuhalten sucht, es aber in seiner höhern, übernatürlichen Erhabenheit und wunderbaren historischen Offenbarung nicht in der Geschichte, sondern blos noch in einer dunkeln Tradition besitzt, und daher von dem Erdhaften nicht unterscheidet. An die Stelle des Gesetzes, das historisch durch Gott gegeben, und von ihm wunderbar aufrecht gehalten wird, tritt die Gewohnheit. Die Verheißung ist irdischer Natur. Die Hoffnung hört auf, die Gegenwart durch die Vergangenheit mit der Zukunft zu versöhnen. Es ist eine rein irdische Hoffnung übrig geblieben, die sich allmählich in Klage oder feige Ergebung auflöst, und statt von der wunderbaren Wirklichkeit blos von einer unbegriffenen Symbolik getragen wird.

In dieser Mittelbarkeit der tragenden Idee ist die chinesische Poesie in die Reihe einer bloßen Uebergangsbildung eingetreten.

Wie in Griechenland da, wo die epische und lyrische Form nicht vollkommen sich entfalten konnte, eine Uebergangsform an die Stelle der reinen Entwicklungsformen trat, so mußte im Orient, da wo die Höhepunkte des seelisch-religiösen Bewußtseyns zurücktraten, eine bloße Uebergangsstufe sich gestalten. Die chinesische Poesie ist ihrem innern Wesen nach elegischer Natur. Ein eigentliches Epos konnte in China in der bloßen ausschließenden Bedeutung der falschen Nationalität, die weder einen eigentlich historischen, noch einen allgemein menschlichen Grund hatte, nicht gedeihen. Das Drama war in seiner poetischen Tiefe der Persönlichkeit und des das Schicksal tragenden Charakters gleichfalls nicht möglich. An die Stelle des Epos ist in späterer Zeit der affektirte Roman getreten, der Gefühle erkünstelte, wo sie in der Wirklichkeit nicht vorhanden waren, und diese durch eine Reihe der widernatürlichsten Situationen, die aus dem perückenhaftesten Gewohnheitsleben der äußerlichsten, geistlosesten Bräuchlichkeit sich ergaben, hindurch verfolgte, getreten, und die Stelle des eigentlichen Dramas hat die Schicksalsposse abentheuerlicher Begebnisse, von Lärm und Geschrei, statt von geistigem Inhalt getragen, eingenommen. Diese Erscheinungen sind aber alle erst später eingetreten.

Die eigentliche Poesie Chinas schreibt sich aus älterer Zeit, und ist mehr lyrischer Natur, jedoch ohne die Tiefe der hebräischen Lyrik oder der griechischen Dichtung zu erreichen, eben weil ihr einerseits die Erhabenheit des religiösen Grundes, andrerseits die Tiefe des subjektiven menschlichen Gefühls mangelt. Wo diese Poesie nicht beschreibend und klagend ist, da wird sie zum bloßen Spiel der äußern Form.

Die Form ist aber ein fast pedantischer Parallelismus, der in jedem Vers einen Satz, und diesem gegenüber den Gleichlaut zum Wiederhall des ersten Satzes fodert. Sie knüpft sich daher in der Regel an irgend ein Bild, das durch zwei oder mehrere Aehnlichkeiten verfolgt wird, und in dieser Wiederholung zugleich ein zweites Glied der Anwendung auf den zu schildernden Inhalt mit sich führt, das in der gleichen Abwechslung sich wiederholt. Diese Form ist dem allegorischen Charakter der chinesischen Lebens-

auffassung am angemessensten, und entsprang nothwendig aus dem Mangel des religiösen und natürlichen Gefühls. Das äußere Leben dient zum Bild, zur Allegorie, des innern, und es wird nun entweder von der Beschaffenheit eines Naturgegenstandes, oder einer durch politische Gewohnheit eingebürgerten Erscheinung der allegorische Vorwurf genommen, im strengen Parallelismus durch seine Glieder durchgeführt, und mit diesem eine Anwendung auf das menschliche Gefühl verknüpft. So entstehen kurze Gedichte von lyrischem Ansehen und elegischem Inhalt.

Die Sammlung solcher Gedichte, welche früher in großer Zahl müssen vorhanden gewesen seyn, ist von Congfutseu, vom Jahre 484 v. Chr., in einer Auswahl von etwa dreihundert einzelnen Gedichten, und hat sich unter seinem ersten Namen Schi-king, Buch der Lieder, als einzige Probe der chinesischen Poesie erhalten. Die Zeit der Blüthe derselben fällt demnach mit der der griechischen und hebräischen Poesie so ziemlich zusammen, und bezeugt die nothwendige Voraussetzung für alle poetische Bildung, daß die Strömung der Völkertheilung sich in allen Theilen der Erde zuerst mußte verlaufen, und die Gewässer in Ruhe gekommen seyn, bevor die nationale Bildung in eine neue Gährung, in der das allgemein Menschliche durch das Nationale in der Sprache hindurchzuwachsen suchte, eintreten konnte.

Die natürliche Bedeutung des chinesischen Volkes war für die allgemeine Entwicklung des menschlichen Geschlechts um so weniger bedeutsam, je weniger es sich über die äußerliche Geschlossenheit eines ausgeschiedenen Familienlebens erhob. Es hatte dieses Volk in dem Festhalten an dieses Prinzip des Familienlebens zwar eine gewisse Zähigkeit und Dauer erhalten, die es in dieser Conservation fast zum einzigen Beispiel der Erde macht. Diese Dauer ist der glänzendste, aber zugleich der traurigste Beweis, wie weit das ausschließend conservative Prinzip des Unterdrückens aller natürlichen Kräfte, um eingeimpfte Kräfte an ihre Stelle zu setzen, in der durch Jahrhunderte hindurch gehenden, kaum bemerkbaren Abnützung seines Mechanismus gehen kann. Die Nation blieb, aber die Menschheit ist ausgestorben in ihr. Die

Maske des Menschen dauert länger als sein Leben. Aber sie ist auch nur ein gefühlloses Bild, eine Parallele des subjektiven Lebens; die nicht so eigentlich lebt, sondern mehr von einem fremden, eingeprügelten Geiste belebt wird. Der schönste Grund ist nur gut durch den rechten Aufbau. Das letztere ist leider nicht geschehen, und so ist China aus der allgemeinen Entwicklung der Welt- und Menschengeschichte als fauler Fleck, beinahe gänzlich bedeutungslos für die Entwicklung des Ganzen, herausgefallen. Philosophie, Poesie und Religion sind in China nur in Uebergangsformen vorhanden, und könnten beinahe ebensogut für das Allgemeine verloren seyn, als sie vorhanden sind. Eine nothwendige Folge des herrschenden Ausschließungsprinzips. Eine Familie, die blos für sich lebend, von allen Menschen sich abschließt, außer in wiefern sie Nutzen davon zieht, lebt für das Allgemeine umsonst. Darum hat China auch keine Geschichte. Die Wogen des Lebens sind in jenem todten Meere nur selten von einem Sturme aufgeregt worden. China ist ein großes Steppenland in der Menschengeschichte. Seine Entwicklung ist einer weiten unfruchtbaren Wüste gleich, dem Auge unerfreulich und dem Leibe in die Länge tödtlich.

II. Das pantheistische Prinzip in seiner poetischen Gestaltung in Indien.

§. 143. Die allgemeine Grundlage der indischen Bildung.

Das chinesische religiöse Leben hält zwar das Prinzip der Einheit in der Erkenntniß des göttlichen Wesens aufrecht, aber es hat die Uebernatürlichkeit und die unzugängliche Unendlichkeit desselben verlassen; die göttliche Weltordnung und die Geschichte des Geistlebens mit dem individuellen Zeitleben verwechselt; das Symbol zur Allegorie umgewandelt. Die Poesie konnte daher in China nicht bis zur Höhe eines unendlichen Geheimnisses, das auf Erde sich dem Geiste offenbaren wollte, sich emporschwingen, sondern blieb mit erdhafter Gesinnung am Boden kleben. Diese Mittelbarkeit der chinesischen Gesinnung zeigt aber in ihrem Vergessen der rein göttlichen Offenbarung auf ein anderes Prinzip

hin, welches gleichfalls der religiösen Begeisterung des Menschen zu Grunde liegen muß, wenn diese eine lebenskräftige werden soll. Dieses andere Prinzip ist die Naturgemäßheit einer jeden Religion und Offenbarung. Wenn Gott dem Menschen sich offenbart, so kann er demselben sich nur in seiner Natur offenbaren. Was gänzlich außer seiner natürlichen Anlage liegt, das kann der Mensch auch nicht lebendig erfassen. Der mosaische Cultus gab nun zwar eine historische Offenbarung Gottes an die Menschen: aber diese Offenbarung war zunächst nur äußerlich symbolisch und vorbereitend. Sie faßte die menschliche Natur in sich, aber die menschliche Natur erfaßte nicht jene Offenbarung. Der Mensch sah in dieser Offenbarung blos das Wunder und die Macht Gottes, aber nicht seine Weisheit und Liebe. Im Gegensatze mit der Ausschließung der Natur aus dem Kreise des religiösen Bewußtseyns entfaltete sich außer der besondern Geschichte des israelitischen Volkes die Naturanschauung in ihrer tiefsten religiösen Bedeutung in Indien. Auch die Natur ist dem Menschen etwas Unergründliches, ist ihm ein Wunder, und in dieser Wunderbarkeit etwas Göttliches. Wo ihm nun die historische Leitung zur Erkenntniß eines einheitlichen übernatürlichen Gottes fehlt, da sucht er das Göttliche in der Natur. Wird nun die Natur in ihrem objektiven Reichthum der Unendlichkeit ihrer Bildungen von dem Menschen mit dem Prädikat des Absoluten bezeichnet, so erwächst daraus eine pantheistische Naturreligion, die in ihrer rein menschlichen Bedeutung das allgemein seelische Fundament des menschlichen Lebens an die Stelle seiner zeitlichen und persönlichen Entwicklung zu setzen sucht. Dieser Welt- und Gotteinheit geht alles in der Allgemeinheit des seelischen Lebens unter. Der Glaube ist mit Hoffnung und Liebe eins in dem seelischen Betrachten, in dem Versinken ins Unendliche. In diesem Versinken ins Unendliche löset sich aber zuletzt auch die Subjektivität des Menschen und die Singularität des Naturlebens in das rein Allgemeine und Unbegreifliche, in das absolute Wesen, das zugleich das absolute Nichts ist, auf.

So entstehen zwei Gegensätze des religiösen Bewußtseyns, der



Ausgang und das Ende, die in dem Absoluten endigen; der erstere will ein absolutes Wesen zum Grunde aller Erscheinung machen, das letztere ein absolutes Vergehen, ein reines Nichts zum Schlusse aller Erscheinungen erheben. Zwischen beiden liegt der Uebergang des Einen ins Andre, das erscheinende Werden des Seyns im Nichts. In dieser dreifachen Objektivität bewegt sich das religiöse Bewußtseyn Indiens. Die erste Bildung ist die uranfängliche Brahmanenreligion, die im Gesetzbuch Manus ihren Besitz niedergelegt. Die letztere Anschauung ist im Buddhismus zu Tage getreten, und hat eine wesentliche Umkehr der ersten religiösen Ueberzeugung hervorgerufen, die sich größtentheils in den spätern philosophischen Büchern der Weda's ausgesprochen. Zwischen beiden steht die eigentlich mythologische Bildung, die das Werden der Dinge in den Erscheinungen des Göttlichen in seiner verkörperten Hülle gelehrt. Es ist der Brahmadienst, der zuerst als Erklärung des unerklärbaren Urwesens sich hervorhob; diesem entgegen steht der Sivadienst, der den Zerstörer, die Vergänglichkeit des Irdischen als Grund-Wesen der Natur verehrte, und zwischen beiden ist der Cultus von Vischnu, dem Erhalter, dem in den Gestalten der Natur sich Offenbarenden.

Diese dreifache Anschauung liegt nothwendig in der unaufgeschlossenen Allgemeinheit des Pantheismus. Alles was ist, muß ein Wesen haben, vermöge dessen es erscheint; erster Grund der Dinge; ewige Vergangenheit, Brahma; alles was ist, ist nur bedingt, vergänglich und negativ; die Negation gehört nothwendig zu seinem Wesen. Der andre Grund aller Erscheinung also ist das Nichts, wo alle Einzelheit aufhört, Siva ist der höchste Gott. In diesem Uebergang von dem Einen zum Andern ist aber die Erscheinung selbst eine Offenbarung von beiden absoluten Wesenheiten; sie ist göttlich in ihrer Allgemeinheit; nicht im Einzelnen, aber in der Unendlichkeit ihres Grundes. Vishnu ist der Gott des Lebens.

Dieser Trilogie des qualitativen Inhaltes aller poetischen Erhebung der indischen Bildung steht dann auch eine Dreizahl der natürlichen Formen des quantitativen Um-

fangs gegenüber, weil die indische Bildung zunächst den allgemein natürlichen Grund des Lebens zum Antheil erhalten, und diesen Grund in seinen wesentlichen objektiv bedeutsamen aber nicht relativ bestimmten Beziehungen ausscheiden mußte, mußte sie auch die subjektive Bewegung in ihren wesentlichen Bildungsformen durchlaufen, und in ihnen die Erfüllung der menschlich natürlichen Kräfte zu erreichen streben. Diese Bildung mußte aber stets in ihrer natürlichen Tiefe aufgefaßt, einen ganzen zeitlichen Umschwung an der einen Form vorübergehen lassen, ehe eine neue quantitative Gestaltung aus jenem allgemeinen Grunde hervorbrechen konnte. So durchzieht die poetische Entwicklung Indiens die ganze Umlaufszeit der asiatischen Bildung, eben weil sie den allgemeinen Naturgrund dieser Bildung in sich schließt.

§. 144. Die epische Poesie in Indien.

Zuerst wurde die indische Bildung nothwendig von der alten Tradition eines höchsten göttlichen Wesens berührt, und hielt sie sich daher durch diesen Glauben an ein Urwesen, das ewig und unbegreiflich über der Natur lebt, aufrecht, gab aber die Macht der Erkenntniß dieses Urwesens der Seele hin, und suchte durch Abtödten der leiblichen Individualität und der geistigen Persönlichkeit jenen naturerschütternden höchsten Grund zu gewinnen, und sich in ihn zu versenken. Dieser erste Aufschwung des Naturlebens trug eine persönliche Kraft der Erhebung und Begeisterung in sich. Er war der erste poetische Umschwung der indischen Bildung, und erzeugte die Urwälder ihrer didaktisch-lyrischen Epopöen, in denen der Reichthum dieser Lehre sich offenbaren wollte. Die Zeit dieser ersten Entwicklung, obwohl sie nicht chronologisch bestimmt werden kann, darf wohl nicht viel früher als die hebräische und chinesische Dichterzeit angesetzt werden.

In dieser Zeit entstanden die alten Sagen der ursprünglichen Tradition mit den naturalistisch-pantheistischen Anschauungen mannigfaltig versetzt, die Puranas, die in ihrer sagenhaften Symbolik allen Zeiten zum Vehikel ihres Bewußtseyns dienten, und daher bis in die letzten Zeiten der indischen Bildung herauf-

reichen. Aus den Puranas haben sich dann die beiden großen Epopöen niedergeschlagen, die das Wesentliche der indischen Glaubens- und Sittenlehre in einen Zusammenstoß vorzeitlicher Begebenheiten zusammenzufassen suchten.

Das erstere der beiden großen Epopöen Indiens, das Ramajana, leitet die Begebenheit aus dem Gegensatze des Göttlichen mit dem Ungeheuern ab. Der Mensch erscheint als Vollstrecker der göttlichen Kraft auf Erden. Vishnu selbst nimmt Menschengestalt an, um der werdenden Welt die Gesetze des höhern Lebens mitzutheilen und die rohen Naturkräfte zu bewältigen. Der eigentliche Held dieses heiligen Krieges ist Rama, der Sohn des Königs Dasharatha von Ajodhja. Rama als der Erstgeborne soll zum Erben erklärt werden; aber die zweite Gemahlin Dasharathas weiß ihn zu bewegen, ihren Sohn, den Bharata, an der Stelle des Rama, der auf zwölf Jahre verbannt werden soll, zum Erben des Thrones zu machen. Bei dieser Lage der Dinge beginnt das Epos, nachdem es zuerst die Erfindung des Versbaues durch Valmiki und die äußere Veranlassung des Gedichtes erzählt hat, seinen historischen Gang. Rama zieht in die Einsamkeit des Waldes; mit ihm seine treue Gemahlin Sita. Dasharatha stirbt in Gram. Bharata will die Regierung an Rama abtreten; der aber verweigert die Annahme, und fängt an, die Riesen zu bekämpfen, wozu ihm Indras Waffen verliehen werden. Ravanas, der König der Riesen, über den Tod seiner Angehörigen erzürnt, sinnt auf Rache; entführt Ramas Gemahlin Sita durch List und tödtet den wunderbaren Geyer, der die Behausung Ramas bewacht. Bei Verbrennung desselben hört Rama eine Stimme, die ihm Vorschriften für seine künftigen Thaten ertheilt. Rama verbindet sich nun mit den Affenhelden Hanuman und Sugriva; tödtet den mächtigen Riesen Bali. Hanuman schwimmt nach der Insel Lanka, befreit Sita, und verbrennt die Stadt Lanka. Rama eilt auf diese frohe Botschaft ans Meer; Samudra, der Meeresgott, räth ihm eine Brücke zu schlagen zur Insel Lanka. Rama gelangt so in das Land seines Feindes, tödtet den Ravanas; findet Sita wieder, und kehrt zu seinen

Brüdern nach Nandigrama zurück, mit denen er nun vereinigt herrscht, und die goldene Zeit heraufführt über die Erde.

Die Grundzüge dieser Zusammenstellung sind offenbar mit den Grundbeziehungen der griechischen und deutschen Heldenlieder parallel. Aber hier sind sie mehr im Allgemeinen und Unbestimmten verloren. Die subjektiven Kräfte treten nicht in ihren reinen Gegensätzen hervor. Es ist die mythologische Bildung Griechenlands in dem Kampfe der persönlichen Kräfte mit titanischen Ungeheuern, die altdeutsche Heldensage von Kämpfen Thors mit den Riesen, und von Kämpfen Siegfrieds mit Riesen und Drachen, ehe sie zum Heldenliede geworden, was uns in diesen Dichtungen begegnet. Der Affenkönig Hanuman erscheint zwar als Hindeutung der Verbindung der menschlichen Form in der Natur mit dem Heldenleben, und Hanuman mit Sugriva möchten wohl die beiden Gegensätze des subjektiven Lebens, Denken und Können, in wie fern sie in roher Naturgestalt als List und Kühnheit erscheinen, bedeuten; eben so erscheint Sita als der geschlechtliche Gegensatz der unüberwindlichen Treue, die mit dem alles besiegenden Muthe der männlichen Kraft sich verbindet. Die Verbannung Ramas ist gleichfalls die durch alle Heldensagen hindurchgehende Hinweisung auf die Entsagung und Mißkennung des wahren Heldenmuthes.

Alle Gegensätze der menschlichen Natur treten in unbestimmten Umrissen hervor, und verbreiten daher über das Ganze ein gewisses Dämmerlicht, in welchem die Gestalten, statt in scharfen Linien sich zu umschreiben, in unbestimmten Schatten sich verlaufen, und mehr die bildende Phantasie zu wecken und zu reizen, als sie zu befriedigen und mit der reinen Form zu versöhnen dienen. Mit dieser unbestimmten Heldensage verbindet sich auch die religiöse Didaktik am leichtesten, und sie tritt in den beiden Episoden dieses indischen Epos in der Erzählung von der Herabkunft der Ganga und den Büßungen Wiswamytras zu dem eigentlichen Gange der Begebenheiten hinzu.

Das zweite große Epos zeichnet sich dann gerade durch die überschwengliche Fülle von Episoden aus; so daß die Epi-

soden selbst an die Stelle der epischen Einheiten treten, und zwar den Zusammenhang des Ganzen aufheben, dafür aber in ihrer Besonderheit wieder für sich bestehende Begebenheiten in epische Formen bringen. Dieses Epos, Mahábhárata genannt, enthält in seiner ursprünglichen Gestalt nur 2400 Slokas, ist aber durch die Ueberzahl seiner Episoden bis zu einem Umfang von 100000 Slokas angewachsen. Der Gegenstand des eigentlichen Kerns vom Mahábhárata ist der Krieg der beiden, von Bharatas abstammenden Fürstenhäuser, der Kurus und Pandus. Die mannigfaltigen Abenteuer der Pandavas, der Söhne Pandus, bilden den Inhalt des Gedichtes.

Die vorzüglichsten Episoden desselben sind Nalas und Damajanti, und die Bhagavadgita. In der ersten wird die weibliche Treue der Damajanti, der Gemahlin des Nal in den lebendigsten und rührendsten Zügen beschrieben; in der zweiten ist der Inbegriff der höhern indischen Glaubenslehre nach dem Geiste der Vedas in einer Offenbarung Krischnas an Ardschunas, der vor der Schlacht, den Untergang so vieler Menschen bedenkend, zögert, und von Krischna die Lehre von der Nichtigkeit aller irdischen Erscheinungen, die alle einem ewigen Gesetze hingeopfert werden müssen, erhält, in achtzehn Gesängen niedergelegt. Diese beiden Episoden enthalten die beiden Gegensätze der dichterischen Begeisterung. Das Leben des natürlichen lyrischen Gefühls wird einerseits im Nalas, die religiöse Tiefe des Glaubens in Bhagavadgita niedergelegt. Beide stehen ihrem Inhalt nach eigentlich außer der rein epischen Dichtung, sind aber, wenn auch formell nur äußerlich, doch dem Inhalte nach mit der epischen Begeisterung innig verbunden. Die Episoden Nal und Damajanti ist aus einem didaktischen Zwecke eingeschoben, um den Einen der Pandavas vor dem Spiel zu warnen. Diese Warnung nimmt aber wieder den Charakter einer unabhängigen Geschichtserzählung an, die in ihrer Besonderheit mehr einem Romane als einem eigentlichen Epos sich vergleicht, und in ihrer Allgemeinheit zu sehr als bloße Zugabe erscheint, um episch bedeutsam zu seyn. So ist zwar die Schilderung der Liebe Damajantis großartig und rührend,

und in dem einzelnen Zuge der Gattentreue eine für sich reiche Empfindung, aber in dieser Allgemeinheit der Empfindung mehr lyrisch-dramatisch als epischer Natur.

In dem Mahábhárata ist fast die ganze Einheit des Epos in die Episode aufgelöst. Die blos durch äußerliche Mittel versuchte Zusammenstellung der an sich nicht allgemein historisch bedeutsamen, sondern mehr allegorischen, didaktischen oder religionsphilosophischen Episoden liegt schon in dem fünftheiligen Grunde der ersten Anlage des ganzen Gedichtes, der die scharfbegrenzte Einheit von Anfang an fehlte. Darum ist das ganze Gedicht bis zu einer unabsehbaren Reihe von aneinandergereihten und nur lose miteinander verbundenen Erzählungen angewachsen. Jene Einschachtelungsmethode, die in der spätern orientalischen Literatur so vorherrschend hervortrat, ist hier in ihrem großartigsten Ursprunge vorgebildet. Diese Methode war aber dem Charakter der orientalischen Poesie ganz angemessen. Da der reiche Stoff der orientalischen Poesie eine subjektive Einheit und daher eine quantitative Grenze im Sinne der griechischen Poesie durch den Grundzug seiner seelischen Allgemeinheit nicht zuließ, mußte er nothwendig in der Mannigfaltigkeit die Totalität zu gewinnen und durch sie die Einheit zu ersetzen suchen.

Das stets gleiche Gesetz der Kunst und aller menschlichen Entwicklungen offenbart sich auch hier wieder. Wie der Malerei die subjektive Einheit des Augenpunktes, der Musik die objektive Einheit des Tones zukommt, so hat die Malerei die Totalität des ganzen erscheinenden Naturlebens, die Musik die Totalität des ganzen Seelenlebens zur Widerlage der entgegengesetzten Einheit. Jeder Einheit muß eine Allheit gegenüberstehen. In der Malerei ist die Einheit subjektiv, also die Allgemeinheit objektiv; in der Musik ist die Einheit des Tones objektiv bestimmt, folglich ist die gegenüberliegende Allgemeinheit in der Subjektivität des Menschen, somit in der seelischen Empfindung zu suchen. Derselbe Fall ist es mit griechischer und indischer Poesie. Griechenland und Indien vertreten den realen Naturgrund des menschlichen Lebens in entgegengesetztem Verhältnisse. In Griechenland ist die Einheit be-

stimmt in der Subjektivität des einzelnen Heldenlebens, und dieser steht daher die Allgemeinheit der natürlichen Bedeutung gegenüber, indem jede Einzelnheit durch ihre höchsten Gegensätze zur Allgemeinheit gesteigert wird. In der griechischen Poesie hat daher jedes einzelne Epos allgemein menschliche Bedeutung, und die Allgemeinheit wird durch die Individualität ersetzt. In Indien ist die Allgemeinheit des seelischen Lebens der Grund aller natürlichen Entwicklung und die Individualität muß erst in sie hineingetragen werden. Es tritt daher gleich vom Anfang herein der Dualismus des seelischen Lebens an die Stelle der subjektiven Kräfte, und der Gegensatz der widerstrebenden Kräfte, der in Griechenland Griechen und Barbaren einander gegenüberstellt, läßt in Indien Menschen und Riesen miteinander um die Herrschaft der Erde kämpfen. Die Entwicklung des indischen Epos löset daher die Trilogie der epischen Poesie, die bei den Griechen und Römern eine subjektive und qualitative ist, in eine objektive und quantitative auf.

Wie die Puranas zuerst als bloße symbolisch epische Erzählungen die einzelnen Sagen von dem Ursprung der Dinge unverbunden nebeneinanderstellen, und um des vorherrschenden religiösen Charakters willen die quantitativ einheitliche und epische Erzählung von sich ausschließen, lassen dagegen die Erzählungen des Mahábhárata, aus dem entgegengesetzten Grunde, weil sie zu sehr in die Allgemeinheit des Naturlebens eingehen, gleichfalls keine subjektiv einheitliche Verbindung mehr zu, und zwischen beiden quantitativen Gegensätzen steht Ramajana in der Mitte, in einer gleichfalls subjektiv nicht gelösten, sondern nur pantheistisch dualistischen Zusammenstellung, Götter- und Naturwelt in das Menschenleben hineinziehend. Im Ramajana erscheint der Mensch von der Natur, durch Hanuman und Sugriva, und von Gott, durch Krischna wie durch den mystischen Geyer gleichmäßig in seinen Unternehmungen unterstützt. Diese Identification tritt dann im Mahábhárata weiter auseinander, und die Offenbarungen des götttlichen Mysteriums und des einfach seelischen Naturlebens treten mehr als selbstständige eigene Episoden hervor, ohne sich in

einer durchlaufenden symbolisch einheitlichen Begebenheit zu verbinden. Die Form dient zunächst zum Vehikel des didaktischen oder mystisch-symbolischen Inhalts. Es ist eine Reihe von Edelsteinen, die in einem mit besondern Fächern versehenen, kunstreich ausgelegten Juwelenkästchen aufbewahrt werden: eine Schatzkammer, die durch den Reichthum des Einzelnen entzückt und zur Bewunderung hinreißt, ohne den Vorrath der vorhandenen Schätze zu einem einzigen großen Bilde verwenden zu können.

Aus dem Mahábhárata haben daher Einzelne wieder Einzelnes herausgenommen und es zu besondern Bildwerken verarbeitet, wie die cyklischen Dichter Griechenlands die Theogonie Hesiods bearbeiteten. Die ganze Aufeinanderfolge der epischen Poesie Indiens trägt auch diese Gestalt der griechischen Poesie an sich. Sobald man die Trilogie der griechisch-römischen Epopöen in dem Ramajana durch den seelischen Dualismus ausgefüllt sich denkt, tritt die indische Hymnen- und Legendenpoesie an die Stelle der orphischen Poesie Griechenlands, und Mahábhárata an die Stelle der hesiodischen Dichtung. Aus dieser Epopöendichtung wachsen daher eine Reihe von beschreibenden Gedichten, es wächst das Lehrgedicht und die Fabel so wie die Elegie daraus hervor.

Die Allegorie, welche zur Belehrung für die Pandusöhne geschichtlich auftritt, erhielt bald den kürzern Ausdruck der Thierfabel, und so erhielt sich aus der ältesten asiatischen Bildungszeit das merkwürdige, vielfach umgegossene Fabelbuch des Orients, das unter verschiedenen Namen bekannt, bald den Lokmans, bald den Bidpais an der Stirne tragend, oder unter dem Namen Pantschatantra oder Hitopadesa in derselben Ineinanderentwicklung der Erzählung, deren einfache Anfänge schon im Mahábhárata sich finden, unter den thierischen Eigenschaften moralische Ermahnungen ertheilt. Die Quelle dieses Buches ist wohl nicht mehr aufzufinden; der Charakter der ganzen Zusammenstellung aber ist orientalisch, und zunächst der indischen Anwendung von Thiernamen und Thiergestalten in der epischen Poesie am meist entsprechend.

Aus dem Ramajana und Mahábhárata entsprossene Epopöen, von denen aber bisher zu wenig bekannt geworden, als daß eine bestimmte Beurtheilung möglich wäre, hat die indische Literatur späterer Zeit eine ziemliche Zahl aufzuweisen. Schon ein Theil des Ramajan ist von Kalidasas und noch von einem andern Dichter, Kaviradscha, zu einem eigenen erzählenden Gedichte verarbeitet worden. Noch reichere Ausbeute gewährte natürlich der Mahábhárata. Der Nalas ist von drei verschiedenen Dichtern wieder zu eigenen Werken benutzt worden.

§. 145. Die lyrische Poesie in Indien.

Alle aus der umfassenderen epischen Darstellung genommenen episodischen und dann später zu selbstständigen Dichtungen verarbeiteten Stücke bilden aber keine eigentlichen Epopöen mehr, sondern treten blos an die Stelle des epischen Lehrgedichts und der romantischen oder beschreibenden Poesie der Uebergangsformen, denen es an Tiefe und Allgemeinheit fehlt, und die nur durch die Geschmeidigkeit der Form und durch irgrnd eine lyrische oder dramatische Zuthat ein lebendiges Interesse gewinnen.

Die spätern Umarbeitungen der Episoden der ältern Epopöendichtung fallen daher der Zeit nach auch mit der zweiten Periode der indischen Poesie, deren Blüthe mit Kalidasas um die Zeit des Königs Wikramaditya, also in dem Jahrhundert vor Christus zu suchen ist. Außer den Uebergangsformen der sogenannten großen Gedichte (Mahakâvyâni) ist das elegische Gedicht Kalidasas, der Wolkenbote, worin ein Verbannter die Sehnsucht nach der Geliebten den Wolken klagt, und ihnen seine Grüße mitgibt; und die erzählend beschreibende Versammlung der Jahreszeiten, die in der Abwechslung des Jahres die verschiedenen Eindrücke der Natur auf das liebende Gemüth beschreiben, wozu auch das Stirnmal der Liebe zu gehören scheint, als offenbare Hinweisung zu einer neuen Form der Poesie, die durch die Eintragung der Objektivität des Naturlebens in die Subjektivität des Menschenlebens hervorgerufen werden mußte, zu betrachten.

Die Allgemeinheit des Pantheismus, die zuerst äußerlich und objektiv erschienen war, fand in dem seelischen Leben des Menschen ein Spiegelbild von sich selber, und vertauschte daher leicht die Eine Allgemeinheit des Lebens mit der andern. Diese andre Allgemeinheit war in der Dualität der seelischen Empfindung gegeben, die der Persönlichkeit des Geistes und der Individualität des Leibes zugleich zugänglich, die Endlichkeit und Unendlichkeit in der Allgemeinheit und Unterschiedslosigkeit zusammenfaßte. Die objektive Ueberschwenglichkeit der indischen Poesie gestaltete sich daher nothwendig in eine subjektive um: und wie in quantitativer Beziehung die episch-historische Poesie in die subjektiv lyrische übergeht, so mußte in Indien in qualitativer Umwandlung der objektive Pantheismus in einen subjektiven des Gefühls übergehen. Das seelische Leben in dieser Allgemeinheit entbehrte aber, wie das objektive der Symbolik, der subjektiven Einheit. Es konnte daher nicht wie in der quantitativen Umbildung die reine Lyrik der subjektiv einheitlichen Empfindung aus dieser qualitativen Umgestaltung hervorgehen. Vielmehr mußte das seelische Leben in dem Dualismus des Geschlechtslebens festgehalten werden; denn nur dadurch konnte jene pantheistische Allgemeinheit des Gefühls vollständig sich aussprechen, wie denn jeder Pantheismns nothwendig aus einer dualistischen Quelle hervorgeht und die Indifferenz dieser Gegensätze oder ihre wechselseitige Verschlingung und Verschlungenheit des Einen durch den Andern zur Folge hat. In dieser Zweitheiligkeit des seelischen Lebens treten die Gefühle sich einander gegenüber, und an die Stelle der einfachen Empfindung tritt eine durch die Objektivität getragene Wechselwirkung von Gefühlszuständen, die in ihrer eigenen seelischen Allgemeinheit die Objektivität und die Subjektivität aufheben, und beide Gegensätze nur zum Vehikel dieses Gefühls machen.

Der Uebergang von der objektiv epischen Poesie zur subjektiv seelischen Dichtkunst in den romantischen Epopöen des Calidasa und seiner Zeitgenossen zeigt auf die überwiegende Hinneigung zu diesem romantischen Gefühlsleben bereits deutlich hin. Die oft behandelte Episode von Nal aus dem Mahábhárata ist offenbar

durch die Schilderung der seelischen Empfindung allein ausgezeichnet. Die elegische Fassung des Wolkenboten hat denselben Inhalt. Dieser Inhalt hatte aber noch immer nicht die rechte Form erhalten. Das episch Beschreibende ließ das Gefühl zu sehr in den Hintergrund treten. Die Jahreszeiten des Calidasa haben zwar die Natur bereits an die Stelle der Geschichte gesetzt, und sind dem Gefühlsleben schon näher gekommen. Sie geben der Anschauung des natürlichen Lebens bereits Wärme und Colorit aus dem Gefühlsleben heraus. Aber die Natur ist immer noch nicht der einfache Gegensatz mit dem seelischen Gefühl. Dieses erscheint vielmehr selbst als ein rein natürliches, als ein mit dem Menschen natürlich einheitliches, das seinen Gegensatz im Menschenleben, in seiner seelischen Empfindung selber, seinen Grund aber in dem allgemeinen Naturleben hat. Diese Trilogie des in der Natur oder in der Geschichte sich ausgleichenden seelischen Gegensatzes ist in den Jahreszeiten zwar angedeutet, aber nicht ausgeführt. Es ist der Sänger, der den einen Gegensatz in sich fühlt; und in der Beschreibung des durch die Natur geweckten seelischen Triebes ihn auszusprechen sucht.

Bestimmter ist dieser Dualismus und seine freie Lösung in dem berühmten glühenden Liebesgedicht des indischen Dichters Dschajadava, der freilich lange nach Calidasa gelebt, in der Gita-Govinda ausgedrückt. Der verkörperte Vischnu ist als Hirtengott Krischna von einem schönen Mädchen, der Radha geliebt. Die wechselseitige Sehnsucht der Liebenden, die vermeintliche Untreue des Geliebten, die Klage der Liebenden, die Reue des Krischna, seine Rückkehr zu seiner ersten Geliebten, die sinneberaubende Sehnsucht der Liebenden, die im Wahnsinn und in mädchenhafter Widerspenstigkeit den Geliebten im längstersehnten Augenblick der Rückkehr von sich stößt, und ihn dann selbst aufsucht, endlich die Versöhnung beider, ist mit einer Gluth der Empfindung geschildert, und zugleich so tief mit dem Leben der Natur außer dem Menschen verflochten, daß wohl kein zweites Gedicht von dieser glühenden Naturliebesschilderung mehr gefunden werden möchte. Was das hohe Lied an Reichthum der Sym-

bolik und Tiefe des mystischen Sinnes ist, das ist die Gita-Govinda durch die Gluth der sinnlich-seelischen Empfindung und durch die tiefe Naturwahrheit ihrer Schilderung. Das Gedicht bewegt sich in Wechselgesängen der beiden Liebenden, welche wieder durch Zwischengesänge des zwischen beiden die Botschaften hin und her tragenden Mädchens der Radha vermittelt werden, so daß die entgegengesetzten Empfindungen wieder durch die in einem andern Herzen nachklingenden Gefühlseindrücke ausgeglichen erscheinen.

Diese höchste lyrische Steigerung des Gefühls in der Gita-Govinda ist der vollständigste Dualismus des seelischen Lebens, das einerseits mit dem geistigen und göttlichen, andrerseits mit dem leiblichen und Naturleben zusammenhängt; beide Gegensätze gleichen sich aus in der Seele, und verlieren sich stets in einander, ohne doch vollständig in einander überzugehen. Es ist die Incarnation des Vischnu, durch die das göttliche Leben bezeichnet wird. Dieses Geistleben erscheint zugleich als das allliebende und männliche Element der seelischen Empfindung. Dagegen erscheint in Radha das natürliche Leben, die passiv weiblich leibliche Seelenstimmung in ihrer Sehnsucht nach einem beglückenden, belebenden Geisteselemente, nach der Kraft und Liebe des einzig geliebten Mannes. Die Naturmacht spiegelt sich in dem tausendfältigen Nachtönen von dem natürlichen Leben entnommenen Bildern. In ihnen spiegelt sich die ganze Natürlichkeit Radhas. Die historisch-symbolische Bedeutung erscheint in dem mythischen Krischna. Es ist der Pantheismus des Gefühls, der hier verleiblicht erscheint. Der Gott umarmt die Natur. Beide umfangen sich mit allverzehrender Liebe. Das Bild von Krischna und Radha sieht man darum auch sehr häufig wiederholt in Indien.

§. 146. Die dramatische Poesie in Indien.

Die Gita-Govinda kann mit Recht als der Mittelpunkt der indischen Poesie in ihrer zweiten seelischen Umwandlung betrachtet werden. In ihr ist die tiefste Bezeichnung des Inhalts und die einfachste und zugleich schönste Bestimmung der spätern Kunstform

enthalten. Die Gita-Govinda, lyrisch dem Inhalt nach, ist in der Form das einfachste Drama der indischen Poesie, und enthält alle einzelnen Beziehungen des Dramas, aber ohne Nebenpersonen, blos mit der einzigen Liebesbotin, die zwischen Krischna und Radha die Vermittlerin macht. Es ist die Entwicklung des Gefühls in beiden Gegensätzen, die in Handlung gesetzte Wechselwirkung, die Verwicklung in dem Liebeswahnsinn des sich selbst und der ersehnten Vereinigung widersprechenden Zurückstoßens des Geliebten durch Rahda, und die durch die gleiche Dienerin wieder eingeleitete Ausgleichung, woraus das Gedicht sich zusammensetzt, somit ist in ihm jeder einzelne Akt des seelischen Dramas, wie es in Indien sich ausbilden konnte, bereits vorhanden, und wie diese Entfaltung der Gefühle, ihre Verwicklung und endliche Lösung aus dem eigenen innern Gegensatze heraustrat, und diese äußere Verwicklung des allgemein natürlichen Grundes auch durch äußere Verhältnisse der historischen Lebensgestaltung herbeiführte, war der vollkommene Gegensatz mit der epischen Poesie in ihrer objektiven Symbolik ausgebildet, und das indische Drama in seiner ganzen poetischen Bedeutung vorhanden.

Dieselbe Entwicklung wie in der Gita-Govinda, nur in das äußere Leben eingetragen, finden wir in dem zuerst in Europa bekannt und berühmt gewordenen Drama Calidasa's, in der Sakontala.

Der König Duschmanta sieht die schöne Einsiedlertochter Sakontala und verliebt sich in sie; das gleiche Gefühl sehen wir in dem schüchternen Mädchen beim Anblick des Königs entstehen; und da von Seite der beiden Betheiligten der Vereinigung nichts im Wege steht, erfolgt die Vermählung nach „der Ordnung der Gandharwa" sogleich. Nun aber tritt die Verwicklung von Außen ein. Die glückliche Sakontala vergißt in ihrer Liebesschwärmerei einem leicht reizbaren Einsiedler den herkömmlichen Gruß zur rechten Zeit zu geben, und dieser verwünscht ihre Liebe, und sagt ihr Vergessenheit von dem bereits zur Residenz zurückgekehrten König voraus. Dieser Fluch bindet sich an den Ring der Verlobung, den Sakontala trägt. Nun erfolgt die wunderbar rührende Be-

schreibung ihres Abschiedes von der Einsiedlerwohnung. Sakontala erscheint erst in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit, als sie ihrem Unglück entgegengeht. Sie verliert den Ring, und wird von dem König nicht mehr erkannt. Damit endet die erste Hälfte des Dramas.

Nun erscheint die Entwirrung des Knotens. Der Ring wird gefunden, und die alles überwältigende Liebe des Königs wird nun mit derselben Tiefe und Zartheit der Empfindung, wie zuvor der Abschied der Sakontala, beschrieben. Endlich wird Duschmanta zu einem himmlischen Werke durch Indra berufen, und findet seinen Sohn und seine Gattin wieder.

So entstehen sechs oder eigentlich sieben Akte, die sich im einfachen Gegensatze vollkommen entsprechen. Dem ersten Finden der Geliebten im Garten der Einsiedler entspricht das zweite Wiedererkennen der Sakontala in ihrem, von den Göttern ihr angewiesenen, verborgenen Aufenthalt. Der rührenden Abschieds- und Trennungsscene der Sakontala von der Einsiedlerwohnung entspricht die Sehnsucht Duschmantas nach der getrennten Geliebten, und zwischen diesen Gegensätzen tritt die Verwicklung in ihrer doppelten Bedeutung in dem Fluche und seiner äußern Verwirklichung hervor. Indem nun diese Gegensätze des Inhalts in die äußere Begebenheit eingetragen werden, entsteht daraus eine einfache Siebenzahl der Akte. Zuerst entwickelt sich die innere Bedeutung des Gegensatzes der Empfindungen in der Liebe Duschmantas und Sakontalas, die von ihrer eigenen seelischen Macht gezogen, ohne die Einflüsse der äußern Verhältnisse ungezwungen entsteht. Diese Entwicklung theilt sich von selbst in die Darstellung der Entstehung der Liebe Duschmantas, erster Akt; in die der Liebe Sakontalas, zweiter Akt; in die Darstellung ihrer gegenseitigen Zärtlichkeit, dritter Akt. Nun tritt die Verwicklung ein. Sakontalas Liebe läßt sie zuerst der Verwünschung verfallen, und reißt sie endlich auch von ihrer geliebten Heimath hinweg; vierter Akt. Nun aber tritt die Erfüllung der Verwünschung ein. Sie kommt an den Hof des Königs, der sie nicht wieder erkennt; fünfter Akt. Nachdem die

Verwünschung sich erfüllt, tritt auch die Aufhebung derselben ein; dem König wird der in einem Fische verborgene verhängnißvolle Ring gebracht; er erinnert sich seiner Liebe und Vermählung wieder, und grämt sich darüber; sechster Akt. Endlich hat er, von Indra zur Ausübung seiner königlichen Heldengewalt aufgefordert, durch sie auch die Wiedervereinigung mit der duldenden Gattin wieder errungen; siebenter Akt.

So endet sich die verhängnißvolle Mißkennung durch die in Duldung und Kraft vermittelte Wiedervereinigung. Die Liebe beider Geschlechter wird als eine wahre, durch äußere Verhältnisse untrennbare bestätigt durch die in ihr begründete Offenbarung der Macht beider Geschlechter, die in der weiblichen Liebe die höchste Stufe der Duldung und Entsagung, in der männlichen die höchste Begeisterung und Kraftanstrengung hervorrufen soll. In dieser dramatischen Entwicklung ist die volle Tiefe und die höchste Bedeutung der Gegensätze des seelischen Lebens in ihrem Zusammentreffen mit dem natürlichen, übernatürlichen und äußerlich nationalen Lebensgrunde vollkommen ausgesprochen. Es ist der Inhalt des ganzen Reichthums des seelischen Lebens in ihm enthalten.

Alle andern dramatischen Gedichte Indiens sind dem Inhalte nach in diesem einen Brennpunkte der vollen Tiefe ihres möglichen Inhalts beschlossen. So ist in Wikramas und Urwasie (der Held und die Nymphe) von Calidasa das Verhältniß des göttlichen und natürlichen Lebens in umgekehrter Ordnung der Gito-Govinda geschildert, indem die Liebe in ihrem unendlichen Reichthum der Entsagung durch die Liebe der Urvasie gezeigt ist, wogegen die daraus hervorblühende männliche Liebe, die diesen Reichthum in dem Naturleben durch glühende Schilderung der in der Natur zerstreuten, in Urvasie vereinigten Schönheit, dem König Wikrama zugetheilt wird. Vereinigung, Trennung und Wiedervereinigung begegnen sich aber in derselben Ordnung, wie in der Sakontala.

Ein anderes gleichzeitiges Drama, das Lehmwagelchen, welches dem Könige Sudraka zugeschrieben wird, ist aus dem

höhern Gebiete des übernatürlichen Liebesgrundes bereits in das mehr bürgerlich nationale Lebensverhältniß herabgestiegen, und schildert den Gegensatz der treuen Liebe eines sich und Alles opfernden edlen Charakters im Einklang mit der gleichfalls edlen, aber doch weicher und tiefer liegenden weiblichen Liebe, und im Gegensatz mit der gemeinen Rohheit eines eigensinnigen, genußsüchtigen und hoffärtigen Liebhabers, der zuerst durch Intrigue und Gemeinheit in den äußerlichen Besitz der Geliebten gelangt zu seyn scheint, damit den beiden Liebenden Gelegenheit geboten werde, ihre wahrhaft liebende Gesinnung an den Tag zu legen, die endlich bei seinem Sturze als hochherziger Edelmuth im Verzeihen sich kundgibt. Die erhebende und vergöttlichende Macht der Liebe, und der tiefe Gegensatz der Geschlechter in der ganzen Gesinnung und Neigung des seelischen Verhältnisses bildet auch hier die Grundlage des Gedichtes, und führt diesen Grund durch die einfachsten aber ergreifendsten und zart ausgeführten Schilderungen hindurch. Es tritt bereits die erste Gestalt der Charakterzeichnung und der Rückwirkung des seelischen Lebens auf die persönliche Gesinnung hervor. Der dummdreiste gelehrtthuende Sansthanaka, der rohe Störer der Liebe Tscharaduttas zur Vasantasena ist mit einer Meisterschaft durchgeführt, wie sie in der griechischen und christlichen Dramatik keineswegs reiner angetroffen werden kann. Dabei ist die Hetäre Vasantasena mit einem Reichthum von Liebeswürdigkeit ausgerüstet, die ihre niedrige Stellung zuerst vergessen macht, und dadurch die spätere geistige Erhebung durch ihre Liebe zu dem edlen Tscharadutta harmonisch vorbereitet. Ebenso verliert der Adel des Tscharadutta durch seine Liebe zu einem scheinbar seiner unwürdigen Gegenstande nichts, sondern erfüllt sogar mit Achtung durch die Tiefe des Gefühls, die gerade in der Neigung selbst den Grund aller edlen Gesinnung findet, und durch die Geradheit, Freigebigkeit und den Edelmuth, der sich im Leben offenbart, und im scharfen Gegensatz mit der Plattheit, dem Bombast und der Rohheit des Sansthanaka hervortritt, ihre Wahrheit und Reinheit beweist.

Diese dramatische Poesie Indiens bleibt nun der treue Ge-

führte der indischen Bildung durch alle kommenden Jahrhunderte bis zu dem Verfalle des indischen Reiches. Sie ist der einfachste Ausdruck für die ganze Bildung Indiens. In ihr spiegelt sich die Tiefe des diese Bildung beherrschenden seelischen Naturlebens. So finden wir noch im 8ten Jahrhundert n. Chr. Bhavabhuti als einen Dichter, der die Schönheit des alten Dramas noch vollständig in seiner Gewalt hat, und die drei Dramen, die wir von ihm kennen, Málati und Mádhava, Máhavira Tscheritra und Uttara Rama Tscheritra geben Zeugniß von der Reinheit seiner poetischen Form und von der Gewalt der seelischen Lebenstiefe, die in seinen Schilderungen sich spiegelt; jedoch reichen sie nicht mehr an jene erste Erhabenheit und Tiefe der Zeit Calidasas, haben schon viel Erkünsteltes und bemühen sich bereits, den gelehrten Stoff über die natürliche Empfindung zu erheben.

Den Kern und vollständigen Inhalt des indischen Dramas findet man in jenen ersten gleichzeitigen drei Hauptwerken der dramatischen Poesie. Sie sind die sophokleische Bildung der indischen Tragödie; während Gita-Govinda an die Tiefe und Einfachheit der aeschyleischen Bildung erinnert, und die späteren Dramen Bhavabhutis so ziemlich die euripideische Bildungszeit repräsentiren, jedoch mit dem Unterschied, daß die griechische Bildung mit Euripides in das seelisch Sentimentale überging, die indische mit Bhavabhuti sich davon entfernte.

§. 147. Verfall der indischen Poesie.

Mit diesem Uebergang von der eigentlichen Tiefe der Empfindung zum äußerlichen Leben oder zum historischen Zufall ist der Verfall der eigentlichen tiefern indischen Bildung gegeben. Die dramatische Poesie Indiens, die in dem seelischen Grunde weder Tragödie noch Comödie, sondern nur Schauspiel seyn konnte, führte nun die Satyre und die Allegorie in ihrem Umkreis ein, und gab dadurch einem ihr nicht natürlichen Leben, sondern einem erkünstelten Streben Raum, durch welches sie in sich selbst den Grund ihres Bestehens nach und nach aufhob, und andern Bildungsstufen Platz gab, die nicht aus der rein indischen natio-

nalen Gesinnung, sondern aus eingewanderten Richtungen andrer Volksbildungen sich entwickelte.

Das Drama ging im Retnavali (Halsband), einem Intriguenstück des elften Jahrhunderts, das einem Könige von Kaschmir, Sri Hrischa Deva zugeschrieben wird, zum satyrischen Lustspiel über, das in Mudra Rackschasa, oder dem Siegel des Ministers bereits aus dem rein politischen Charakter sich herausgebildet hatte, und in den spätern Farçen (Prahasana genannt) zur reinen Satire überging. Das Drama geht auch formell in diesen Stücken wieder in den bloßen Dialog, und zuletzt in den satirischen Monolog über, und nimmt fast ganz die Gestalt der Satire bei den Römern an.

Die blos allegorische Richtung ist im Prabodha-tschandrodaja (Mondesaufgang der Erkenntniß) eingehalten, wo die verschiedenen philosophischen Systeme Indiens in lauter Personificationen abstrakter Begriffe redend eingeführt werden. Vivekas, Vernunft, hat sich, der neuen Geliebten Mati, Verstand, zu Gefallen von seiner rechtmäßigen Gattin Upanishad, Offenbarung, getrennt, und dadurch eine völlige Anarchie im Reiche Mohas (Leidenschaft) herbeigeführt. Der daraus entspringende Krieg, in welchem alle Sekten miteinander kämpfend austreten, und sich der Verführung und dem Zeitgeist in die Arme werfen, endigt mit dem Siege der Vernunft, und hilft der Erkenntniß, Prabodhas, auf den Thron. Ein solches Gedicht mußte, troz dem kaum übersehbaren wissenschaftlichen Reichthum seines Inhalts, doch mehr einen philosophischen Charakter annehmen, und mehr mit den platonischen Dialogen Aehnlichkeit gewinnen, als daß es in einer eigentlich dramatisch-poetischen Form sich entfalten konnte. Es ist ein bestimmter Uebergang von der Poesie zur Philosophie und Gelehrsamkeit; ist seinem wesentlichen Inhalt nach didaktischer Natur, und hat die poetische Form nur zum Vehikel seines spekulativen und didaktischen Zweckes gemacht. Der ganzen Stellung nach muß es daher mit dem epischen Lehrgedicht des Lucretius in eine gleiche Ordnung gebracht werden; obwohl auch hier der Unterschied wieder sehr bedeutend erscheint, indem das eine dieser

beiden Gedichte, das römische Lehrgedicht, aus der Bemühung, die Abstraktion zur Objektivität zu erheben, das andere, das indische, aus der Absicht, der Objektivität eine subjektive Individualisation und Bezüglichkeit zu verleihen, entsprungen ist.

Wie die dramatische Poesie in das allegorische Lehrgedicht übergegangen und den lyrischen Schwung ihres seelischen Inhalts nach und nach verloren hatte, so ging der elegisch-lyrische Charakter der Uebergangszeit vom Epos zum Drama gleichfalls in die blos nachahmende und spielende Form über, wie in dem Gedichte, das unter dem Namen Gatakarparam, das zerbrochene Gefäß, bekannt ist, und das den Inhalt mit dem Meghaduta oder Wolkenboten des Calidasa gemein hat, nur mit dem Unterschied, daß hier die Klage der Sehnsucht einer Frau in den Mund gelegt wird, und die äußere metrische Künstlichkeit des Gedichtes so groß geworden ist, daß der Verfasser am Ende verspricht, dem, der ihn in künstlichen Reimen besingen werde, Wasser in einem zerbrochenen Kruge darreichen zu wollen. Der Schlägel der Thorheit (Mohamudgara) aus dem 8ten Jahrhundert von Sankara Atscharja ist ein reines Lehrgedicht.

§. 148. Allgemeine Bedeutung der indischen Entwicklungsformen der Poesie.

Wie die indische Poesie mit der Unausgeschiedenheit der Poesie und Philosophie begonnen hatte, so endigte sie auch wieder mit der gleichen Auflösung in die Indifferenz der Lehre von der Empfindung. Der Dualismus in seiner herrschenden Obmacht hatte auch die poetische Form in dieser Indifferenz erhalten, und war nur da, wo das seelische Leben in seiner eigenen dualistischen Qualität zum Drama sich gestaltet hatte, in eine scheinbare Einheit der Form zusammengeflossen. Das Epos und die Lyrik konnten sich aber von der Doppelseitigkeit ihrer formalen Bildung nie losringen. Das Symbolische und Didaktische war einerseits und das Romantisch-Lyrische andrerseits im Epos übermächtig geworden, und die Begebenheit konnte sich daher nie zu einer eigentlichen nationalen und allgemein menschlichen Geschichte erheben, sondern blieb in den Grenzen der beispielsweisen Erzählung, oder

trat über die Geschichte hinaus in das Mystisch-symbolische des Mythus ein. Die Lyrik war desgleichen entweder zu sehr beschreibend und objektiv bedingt, oder sie war zu sehr subjektive Aufregung und Leidenschaft, oder reflektirende Lebensanschauung, als daß sie je in gedrungener Einheit der Empfindung ein geschlossenes bestimmtes Maß der Form errungen hätte. Nur das Drama hatte sich eine mehr seinem Inhalte angemessene Form gebildet, war aber nicht zu jener Bestimmtheit und Gesetzmäßigkeit der äußern Gestalt gekommen, welche das griechische Drama in seiner formalen Einheit auszeichnete. Der seelische Grund des Dramas schloß die eigentliche Handlung aus, weil nicht die persönlich selbstthätige Subjektivität, sondern die seelische Empfindung mit den Wechselfällen der äußern Erscheinung in Kampf trat. Es entstand somit auch kein eigentlicher Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit, sondern ein bloßes Auseinandertreten und Wiederzusammentreffen der Empfindung und der äußern Verhältnisse, das keine Geschichte, keine Handlung, sondern bloße Zustände hervorrief. Die dramatische Anlage ist mehr musikalisch als poetisch angelegt, und verbindet und steigert das lyrische Gefühl blos durch das Zusammentreffen mit den äußerlichen Verhältnissen, erhebt es aber nicht zum Bewußtseyn der geistigen Freiheit.

So bleibt in formaler Beziehung die indische Poesie ziemlich hinter der griechischen zurück. Eine geschlossene Einheit der Form tritt nirgends in vollständig harmonisch entwickelter Sichtbarkeit hervor. Vielmehr führt uns die indische Poesie in ein geheimnißvolles Reich der Gegensätze ein, das beständig mit der Ahnung eines höhern unsichtbaren, und doch in der Sichtbarkeit nahen göttlichen Wesens erfüllt ist, und ein heil'ges Helldunkel über alle Regionen des Lebens verbreitet, in dem die Gestalten magisch ineinanderfließen, und gewaltiger, unendlicher erscheinen, als in der trocknen, klaren Wirklichkeit. Es ist Mond- und Sternenlicht; eine Nacht der Träume und der Phantasie. Schreckende Schattengestalten eilen vorüber, aber zarte, wonnige, mondlich bezauberte Liebesseufzer klingen und klagen, kosen und tanzen, wie nächtliche Elfen zugleich in diesen Zauberfluren. Die höchsten Gegensätze

berühren sich. Man hat nie ein Gefühl allein, sondern befindet sich stets in einer schwärmerischen Angst und Hoffnung, das Gegenwärtige als bloßen Schein zu erkennen und mit einem Ruck die ganze Zauberwelt um sich herum verwandelt zu sehen. Das Sichtbare ist blos ein erträumtes Unsichtbares, und nicht gewisser als die Träume einer aufgeregten Phantasie; aber das Unsichtbare ist dafür gleichfalls immer nahe, ebenso gewiß als die ganze Sichtbarkeit. Alles Wirkliche ist ungewiß, nur das Wunderbare allein erscheint als das einzig Gewisse.

Während die Griechen durch die vollkommene Einheit und Plastizität ihrer Gestalten eine gewisse Sicherheit und Ruhe gewähren, reißt uns die indische Poesie fort in eine süße Unruhe, in ein Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung, in einen Zustand des stets übergehenden und sich verwandelnden Lebens, der zum wahren Leben eben so wahrhaftig gehört, als jener Zustand der gemessenen Ruhe. Den Griechen erscheint alles Unendliche endlich und in bestimmten Grenzen festgebannt; dem Indier erscheint alles Endliche ein bloßes Symbol des Unendlichen, und selbst wieder eine Erscheinung des Unbegrenzten, ein seinem Wesen nach Unendliches.

So unterscheiden sich Polytheismus und Pantheismus auch in ihrer poetischen Bildung. Beide Bildungselemente gehören aber wesentlich zum ganzen menschlichen Bewußtseyn. Alles Lebendige muß in bestimmter Gestalt sich darstellen, und alles bestimmt Gestaltete muß ein Unendliches in sich offenbaren. Jede Anschauung für sich genommen ist einseitig. Nur wo beide sich durchschneiden und zur geistigen Einheit sich verweben, entsteht die letzte einheitliche, allgemeinste und höchste menschliche Bildung, die von beiden etwas in sich tragen muß. Die Unausgeschiedenheit der indischen Poesie ist wesentlich poetisch. Alles wahrhaft den Menschen Begeisternde muß von allen Elementen des geistigen Lebens durchdrungen seyn, und den Samen aller Relationen in sich tragen. Dieses Durcheinandergähren von Kunst und Wissenschaft, von allen subjektiven Kräften im seelischen Leben ist der allgemeine Grund aller poetischen Erhebung. Aber andrerseits muß auch die

poetisch gebildete Gestalt wieder aus dieser gährenden Masse hervorwachsen. Daran fehlt es der indischen Poesie, wie es der griechischen an der seelischen Allgemeinheit fehlt. Erst der Geist des Christenthums erklärt die plastische Bestimmtheit der griechischen Bildung in geistiger Einheit durch ihre Beziehung zum allgemein seelischen Grund; und ihm muß es daher auch zukommen, die plastische Einheit, wie sie verborgen den indisch-orientalischen Bildungen zu Grunde liegt, aus jener seelischen Allgemeinheit heraufzuschwören. Von den Griechen lernen wir die Form in ihrer äußern Einheit und Wohlgestalt; von den Indiern die tiefe Doppelseitigkeit aller formalen Einheit, den Reichthum, der in diesem dualistischen Grunde liegt, die wesentliche Beziehung alles leiblich Einfachen zu einem geistig einheitlichen; die Fähigkeit, in Jedem Alles, und in Allem das Besondere, und in Allem das Eine zu finden. Es berühren sich die Gegensätze des Lebens in der Seele, aber sie lösen sich im Geiste; und diese geistige Lösung geht hervor aus der Vereinigung der quantitativen Einheit der griechischen Bildungen mit der qualitativen Allgemeinheit des orientalischen, indischen und hebräischen Lebens, im Christenthum.

III. Das mono-pantheistische Religions-Prinzip der asiatischen Bildung in der mohamedanischen Poesie.

f. Qualitativ nationaler Grund dieser Poesie in der arabischen Bildung.

§. 149. Nationaler Grund der arabischen Poesie.

Eine Lösung der Gegensätze zwischen Monotheismus und Pantheismus, wie sie das Christenthum aus einem höhern Prinzip der Offenbarung des Wortes im Geiste verlieh, und mit welcher Lösung der national-religiösen Gegensätze des Orients zugleich eine Lösung des Gegensatzes von orientalischer und occidentaler Bildung gegeben war, mußte der Orient in erster Beziehung aus seiner eigenen natürlichen Befähigung gleichfalls anstreben; denn der Dualismus des Inhalts konnte nicht auch die

quantitative Entwicklung in den Schranken der bloßen Zweigliedrigkeit festhalten, sondern mußte vielmehr in umgekehrter Entwicklung mit der occidentalischen Poesie von Griechenland und Rom, die in der Trilogie der Form die vollständige Ausbildung gewonnen, dagegen in dem nationalhistorischen Gegensatze nur zweigliedrig sich ausgebildet hatte, die Dreigliedrigkeit in die qualitative Entwicklung eintragen, weil die quantitative über die Zweigliedrigkeit nicht hinauskam. Alle Zweigliedrigkeit ist Zeichen von einer ungelösten Bewegung, die den Gegensatz, aber nicht seine Einheit gefunden hat. Wie nun die occidentale Bewegung in Beziehung auf den historischen Ausgang und in Beziehung auf den autorisirten traditionellen Grund des Volkslebens blos im Gegensatz der Naturentzweiung sich fand, dagegen aber die quantitativ formelle Ausbildung der natürlichen Kräfte in vollständiger Entwicklung in sich beschloß, so hatte der Orient die Zweiheit der natürlichen seelischen Begründung, dagegen aber die Trilogie des historischen Entwicklungsganges zu seinem Antheil. Ein solches drittes Glied blieb als weitere historische Grundlage zwischen der hebräischen und indischen Bildung auch faktisch noch übrig.

Die übernatürliche einheitliche Abgrenzung des hebräischen Volkes bildete mit der natürlichen Unbegrenztheit und historischen Auflösung des Volkslebens und der geschichtlichen Allgemeinheit des indischen Lebens, das die natürlichen Lebenselemente in Kasten abtheilte, dem Volk selbst aber kein monarchisch-einheitliches Prinzip voranstellte, den reinen Gegensatz. Indien war kein Volk im Sinne einer historischen Einheit. Es hatte keine andere als eine symbolisch-naturhistorische, aber keineswegs volkshistorische Urgeschichte. Die einzelnen Trümmer einer solchen Geschichte versinken stets in dem grundlosen Meer einer übergewaltigen Ausdehnung des Sonderheitlichen zum allgemein Natürlichen und Göttlichen. Die Juden waren ein Volk, aber sie waren es auf übernatürlichem Wege. Die Indier waren der natürlichen Entwicklung treu, aber sie brachten es zu keiner eigentlich nationalen Entwicklung.

Ein Volksstamm, der zwischen beiden stand, und Etwas von beiden in sich aufnahm, konnte daher allein geeignet seyn, der

Träger einer mittleren Bildung zu werden, die auf den natürlichen und historischen Charakter der Volksbildung zugleich Bedacht nahm. Eine solche nationale Grundlage treffen wir nur noch bei den Arabern. Die Perser theilten in ihrem Ursprung zu sehr den Dualismus der indischen Bildung, und trugen daher in dieser ersten Entwicklung kein eigenes Bildungsgesetz der Kunst und Wissenschaft in sich. Die Araber dagegen hatten durch die Unstetigkeit ihres halb kriegerischen, halb idyllischen Lebens eine eigenthümliche Familienbildung, die einestheils an Familientraditionen, anderntheils an errungenen Stammesvorzügen zehrend, eine gewisse Unabhängigkeit und doch wieder eine gewisse individuelle Beschränktheit des Lebenskreises behauptete, die mit dem hebräischen Leben die moralische, mit dem indischen die natürliche Entwicklung gemein hatte. In diesen Familienkreisen der Stammesgenossenschaft konnte nur persönlich errungenes Ansehen sich festsetzen. Jede natürliche Tugend, wie sie in diesen Kreisen sich entwickeln konnte, machte in dem kleinen Umkreis, den sie erleuchtete, Aufsehen, und gewann nothwendig entsprechendes Ansehen.

Nicht Kunst und Wissenschaft, sondern sittliche Kraft errang den Preis der Achtung. Diese Sittlichkeit hatte aber nothwendig den doppelten Charakter der Kraft nach Außen, der Tapferkeit gegen Feinde und der Herzlichkeit und Freigebigkeit oder der Großmuth gegen Freunde. Mit diesen beiden Tugenden war die natürliche Sittlichkeit einer solchen Bildung erschöpft. Um diese beiden Angelpunkte bewegte sich die Phantasie des Arabers. Diese moralische Erhebung gründete sich von selbst auf eine seelische Begeisterung, die in der Liebe ihren Grund hatte, und die am Schlusse zu einer gewissen ruhigen Weltverachtung führte. In diesen vier Pfählen wohnte die Phantasie des Arabers. Als daher seine Begeisterung für diesen Heerd seines Lebens einmal Sprache gewann, was erst dann der Fall seyn konnte, als dieses zerstreute Herumirren der Stämme eine Reihe von ausgezeichneten Handlungen erzeugt hatte, sprach sich ihre Poesie in einer ganz eigenthümlichen Mischung von nationaler Befangenheit und Unwissenheit in Hinsicht auf alle andern Kreise des Lebens, und einer

tiefen Aufregung und Spannung des Gefühls aus, die von dem Heroismus der That ausgehend und diesen doch nur mit einem aufgeregten Gefühl ergreifend, weder lyrisch noch episch war, sondern einen eigenthümlichen Volksgesang erzeugte, der von einer äußern Veranlassung hervorgerufen mit aller lyrischen Hast des Augenblicks die Blitze der Empfindung wie Schwertesblitze durch aufwirbelnde Staubwolken aufflammen ließ.

§. 150. Die ältere rein nationale Periode der arabischen Poesie.

Die älteste Epoche der arabischen Poesie reicht bei Weitem nicht zu den ersten Epochen der übrigen Volkspoesie. Kaum daß sie sich bis zu der verblühenden dramatischen Poesie Indiens oder bis zur Nachblüthe der römischen Poesie hinaufführen läßt. Alle Volksbewegungen der ersten Erdvertheilung hatten bereits ausgeschwungen, das hebräische Volk war bereits in sich selbst zerfallen, die semitische und japhetitische Bildung hatten sich bereits in ihrer Selbstständigkeit für sich entwickelt, als die Funken jener großen historischen Flamme in den Boden dieses zerstückelten Volkes fielen, und dort eine neue Erhebung auf einen aus beiden Grundelementen gemischten historischen Stoff erzeugten. Die ältesten Reliquien der arabischen Poesien sind die von Abu-Temam unter dem Titel Hamâsa aus mündlicher Tradition gesammelten Volkslieder, und die am Eingang des Tempels zu Mekkah aufgehangenen sieben Preisgedichte, Moallakat (die Aufgehangenen) genannt. Diese sieben größern Gedichte, die ganz den Ton des lyrisch-epischen Charakters der arabischen Volksbildung an sich tragen, haben durchgehends den gleichen Charakter der äußern Form und des volksthümlichen Inhalts.

Der Dichter geht von dem natürlich seelischen Gefühle der Liebesbegeisterung aus und kommt von dieser auf das Lob der Tapferkeit seiner selbst und seines Namens, und von diesem auf die übrigen Vorzüge desselben, die in der Großmuth und Gastfreundschaft bestehen, zu sprechen, und schließt mit einem allgemeinen Rückblick auf die eingewebten einzelnen Vorfälle, oder mit einem kurzen energischen Ausdruck seines Gefühls oder

mit allgemeinen Lebensregeln, wie sie aus einem so bewegten Gemüthsleben hervorgehen. Die Dichter der Moallakat sind: Amru, Hareth, Tarafa, Lebid (st. zu Kufa 662), Antara, Zohair und Amrul-Kais (gest. zu Ancyra in der letzten Hälfte des siebenten Jahrh.). Der Letztere hat auch noch einen Divan von kleineren lyrischen Gedichten hinterlassen, dessen einzelne Theile aber mehr Bruchstücken eines größern Gedichtes als für sich vollständigen Formen ähnlich sind.

§. 151. Die mittlere Zeit der arabischen Poesie durch Mohamed hervorgerufen und durch Motenebbi abgegrenzt.

Der älteren arabischen Poesie fehlte im nationalen Grunde noch immer die eigentlich religiöse Weihe. Der israelitische Cultus verhielt sich gegen den arabischen Volksstamm, selbst in wiefern er semitischer Abstammung war, ausschließlich; die indische Cultur hatte in ihrem pantheistischen Grunde die Stammesabsonderung von seinem Bildungswege ausgeschlossen; so war weder eine eigentliche Naturreligion, noch eine authorisirte göttliche Offenbarung als religiöse Grundlage geblieben. Nur eine Parallele mit China blieb in der Familientradition auch noch für die arabische Bildung übrig. Diese Tradition bedurfte aber erst des Funkens einer Erhebung der moralischen Kraft, wie sie in dem Einzelnen liegt, um von diesem Funken der persönlichen Berufung begeistert aus dem nationalen und natürlichen Leben plötzlich in ein schwärmerisch begeistertes religiöses Auflodern überzugehen.

Als zündende Kraft mußte aber erst das Christenthum in seinem göttlichen Ursprung und seiner tief allgemein-natürlichen Bedeutung vorausgehen, und seine Flamme über die Dunkelheit des Lebens verbreiten, um jenen doppelten Niederschlag des asiatischen Lebens in Brand zu setzen, und in seiner eigenen, bisher ihm selbst noch unbekannten Glut entbrennen zu lassen. So wie einmal die Hinweisung auf die Macht der Persönlichkeit und auf die tiefe Einheit des Naturlebens mit dem Grund aller Offenbarung gegeben war, konnte jene national-natürliche Volksthümlichkeit eines in seinem eigenen Werthe schwärmenden Volkes zu einer

subjektiven Begeisterung fortgerissen werden, welche die bereits innerlich verkohlte Grundlage dieser Bildung in plötzlich schnell auflodernde, aber eben so schnell wieder verlodernde Flammen aufsteigen ließ. Es war Mohamed, der in diese einzelnen Flämmchen der stammverwandten Nationalschwärmerei in eine einzige Flamme sammelte, und die Glut über ganz Asien hintrug, die selbst nach Europa herüber einzelne brennende Funken schleuderte.

Der sinnliche Boden Asiens, unempfänglich in seiner natürlichen Bildung für die reine Lehre des Christenthums, mußte zuerst durch sein eigenes Läuterungsfeuer hindurchgehen, und in diesem Entzündungsprozesse der brennbaren, aber auch verbrennlichen Grundlage seines Lebens einen Aufschwung über sich selbst erringen, — aus dem er vielleicht einmal als ein Phönix aus seiner Asche neu belebt hervorgehen kann, — ehe er der höchsten geistigen und freien Bildung, wie sie im Christenthum lebte, fähig zu werden vermochte. Die phantastische Steigerung aller subjektiven Lebenskräfte, wie sie den Orient beherrschte, war die einzige tragende Kraft des Prophetenthums durch Mohamed. Begeisterung von innen heraus war auch christliches Lebensprinzip. Aber hier hatte die auf dem blos natürlichen Boden der Phantasie aufgesetzte Bewegung zwar eine natürliche Erhebung über das gewöhnliche Leben, aber keine innerlich bleibende, stets neu nachquellende, allgemeine und alle Kräfte umschaffende Macht des religiösen Bewußtseyns erzeugen können. Die nationale Poesie Arabiens war am nächsten geeignet, dieser subjektiven Bewegung die gehörige Grundlage zu geben. Mohamed berief sich nur auf sie und auf den Nationalstolz seiner Stammesgenossen.

Selbst der unmittelbar auf ihn folgende Dichter Arabiens, Motenebbi, 915 zu Kufa geboren, hat seinen Namen von dem Versuche, auf die Kraft der Phantasie, der Sprache und subjektiven Begeisterung ein neues Prophetenthum zu gründen. Er ist der einzige Lyriker der Araber, wenn man anders das blos panegyrische Gedicht, dem es an der eigenthümlichen Färbung des augenblicklichen und allgemein menschlichen Gefühls gebricht, lyrisch heißen kann. Seine Gedichte sind, einige Trauer- und Spott-

gedichte ausgenommen, Kasside, längere Lobgedichte auf irgend einen berühmten und ausgezeichneten Mann seiner Zeit.

Sie unterscheiden sich von den Gedichten der Moallakát durch die Beziehung auf eine bestimmte Person, durch den größeren Reichthum der Bilder und die größere Regelmäßigkeit und Gliederung der einzelnen Theile. Die Glieder bleiben dem Wesen nach sich gleich. Der Eingang wird in der Regel von dem Lobe der Schönheit genommen; dann wird, oft fast ganz unvermittelt, zum Lobe der einzelnen Person übergesprungen, welches Lob durch die beiden Gegensätze der Tapferkeit und Großmuth, und manchmal bereits der moralischen und leiblichen Schönheit des Belobten durchgeführt, und endlich mit einer Art Zueignung von Seite des Dichters geschlossen wird. In diesem Schlusse liegt die subjektiv lyrische Macht der Kasside. In dem Lobe aber ist die epische Allgemeinheit eine lyrische geworden. An der Stelle der pindarischen Ueberschau der Zeit findet sich hier die eigentliche orientalische Allgemeinheit und Uebertreibung der Eigenschaften. Das Individuelle wird allgemein und in dieser Allgemeinheit ideal und göttlich beschrieben. Die Schilderung des belobten Gegenstandes fällt daher nothwendig ins Ungeheure und Uebermenschliche; ins Uebernatürliche, und in der unmöglichen Anwendung auf den Einzelnen, ins Uebertriebene. Alle Eigenschaften, die der Araber als vorzüglich kennt, werden in möglichst neuen Wendungen und Bildern dem Gelobten zugetheilt; sein Muth und seine Großmuth gepriesen wie nur göttliche Vollkommenheiten mit sinnlichen Bildern bezeichnet werden könnten. Die Zeit aber kennt der arabische Dichter nicht in ihrer innern Entwicklung. Er springt daher unmittelbar aus dem Einzelnen ins Unendliche. So entsteht ein steter Dualismus und Parallelismus, wie er der ganzen orientalischen Poesie eigen ist.

§. 152. Die letzte Entwicklungsstufe der arabischen Poesie in Hariri.

Die objektive und doch wieder nicht objektive Bewegung der Kassidendichtung, die nothwendig zuletzt in sprachliche Wendungen, in Neuheit der Bilder und des Reimes einen hohen Werth setzen

mußte, und von dem Bilderreichthum der arabischen Sprache, die alles durch die Vorstellung bezeichnet, was andre Sprache in das Abstraktum hinüberführe, und z. B. für den Löwen, je nach seiner besondern sinnlichen Erscheinung, eine Reihe besonderer Worte bildet, ganz vorzüglich begünstigt war, wurde durch diese Eigenthümlichkeit von selbst zur Subjektivität der Empfindungskraft und des Herumstreifens in allen Räumen, überhaupt zur Abentheuerlichkeit in Wort und Lebensweise gezogen.

Das Ueberraschende machte sich von selbst eine große Gewalt. Die ganze Mährchenwelt der indischen Phantasie breitete sich vor dem Araber aus. Er war ein unermüdlicher Phantast. Sein Reich war nicht von dieser Welt. Die Einbildungskraft war seine Welt. Sein Pferd, sein Schwert und sein Muth waren seine Kraft. Die Mährchenwelt der Tausend und eine Nacht, diese überschwenglich phantastische Composition voll unerreichbarer Träumereien, war ein Gebiet, auf dem er mit Lust sich ergehen mochte; diese Träumereien trennten den Inhalt der arabischen Poesie von ihrer Form.

Diese schwang sich in Hamadani durch die Makamenpoesie zu einem ähnlichen Reichthume von unerschöpflichen neuen Wendungen, Wort- und Reimspielen, zu einer übermüthigen Laune des Spiels mit dem gefügigen Stoffe. Diese Laune, mit dem Wort und dem Werk und dem ganzen Leben zu spielen, zugleich aber von der Weihe eines tiefpoetischen Schmerzes, der im eigenen Uebermuthe untergehenden und an eigenen Wunden verblutenden Kraft des arabischen Volkes durchdrungen, findet sich am reichsten, und durch Rückerts Meisterschaft der Sprache auch dem Deutschen in seinem eigenen Sprachidiome fühlbar gewordenen Ausdruck in den Makamen des Hariri, oder Verwandlungen des Abu Seid von Serug. Alle Täuschungen durchwandelnd führt das Buch in einer mit dem Reim spielenden Halbprosa, untermischt mit den kunstreichsten lyrischen Formen, stets wieder zur Bewunderung der Kunst des Dichters zurück, der in seinem abentheuerlichen Leben eine höhere Liebe sucht, und das verlorne Vaterland beklagt, bis er endlich in einer, wie es scheint, auch nur

abentheuerlichen Bekehrung sein phantastisches Leben beschließt. Der Reichthum des Wortes, der hier aufgewendet ist, grenzt an die unerreichbare Fülle der phantastischen Wunder der Tausend und eine Nacht. Dieser Reichthum, der in seiner Unerschöpflichkeit poetischen Charakter und allgemeine Bedeutung hat, erhält dann durch die Klage, die immer wieder im spielenden Uebermuthe verraucht, und doch als weihende Stimmung des Gefühls immer wiederkehrt, einen lyrischen Charakter. Es ist die anakreontische Weise in arabischer Form, so wie Motenebbi die pindarische Lyrik angeschlagen hat; es ist der tiefe Schmerz des innern Lebens, der nicht im augenblicklichen Genuß das Vergessen von Vergangenheit und Zukunft, sondern im augenblicklichen Uebermuth des Geistes das Vergessen des großen subjektiven Berufes sucht, zu dem die innere Anlage befähigte, und die äußere Stellung unfähig machte. So tritt überall das moralische Bewußtseyn an die Stelle des natürlichen Gefühls; und wo der Grieche die objektive Zeit zu vergessen strebt, da sucht der Araber die subjektive Macht, der die objektive Aeußerlichkeit nicht entspricht, zu vergessen.

Mit Hariri ist die Sprache in ihrer Biegsamkeit bis zur äußersten Grenze ausgebildet, zugleich ist das nationale Gefühl der geistigen Ueberlegenheit des Volkes in sich selbst umgeschlagen, und hat sich in den persönlichen Schmerz verkehrt. Die Subjektivität des Einzelnen und die höhere Freiheit der Persönlichkeit in einer höhern Objektivität, die dem Araber nicht geworden, treten in ihrem verborgenen Gegensatz hervor. Hier konnte nur die helfende Macht des Christenthums der also trauernden Subjektivität die rechte Lösung und Erlösung gewähren. So aber, wo diese nicht ist, muß diese geistige Ueberlegenheit in äußerster Abstumpfung vergehen. Es ist tief betrübend, den erfindungsreichen Seruger zuletzt in einer Moschee zu treffen, wo er mit mechanischen Andachtsübungen den übermäßigen Reichthum des Geistes zu unterdrücken und gänzlich auszurotten strebt. Es tritt die reine Unmöglichkeit hervor, aus dieser subjektiven Anlage etwas Objektives zu machen. Das mohamedanische Prinzip, das nur auf sinnliche

Freuden sich erstreckte, konnte einem solchen Geiste keine Aussicht gewähren und keine Nahrung darbieten.

Mit Hariri hören wir daher die letzten Seufzer des altarabischen Nationalgefühls, das eben in dem Mohamedanismus untergegangen war, dem es zum Träger gedient hat. Es war die Umwälzung aller Stammesvorzüge in eine allgemeine alles verschlingende Nationalität, was den Einzelnen vernichtete, und die moralische Erhebung der Persönlichkeit unmöglich machte. Als das Bewußtseyn dieses Gegensatzes erwacht war, entschlummerte nothwendig der arabische Nationalheroismus in der neuen religiösen Erhebung. Diese Nationalität hatte zwar den Mohamedanismus erzeugt, war aber in ihrer eigenen sonderheitlichen Entwicklung doch nicht in den allgemeinen Umschwung, den er hervorrief, eingegangen. Das religiöse Element, welches im Mohamedanismus lebte, mußte daher in einem andern Reiche Asiens natürliche Bahn sich brechen, wo die Allgemeinheit eines großen Nationalbewußtseyns seiner allgemeinen Bewegung entgegen kam. In einem solchen Volke konnte dieser monotheistisch-pantheistische Inhalt sich in allen natürlichen Kräften entwickeln und eine neue Bildung zur Reife bringen.

Ein solches Volk mußte in dem dualistischen Kampf der höchsten Elemente des Lebens aufgewachsen seyn, um der mohamedanisch-dualistischen Doppelseitigkeit des pantheistischen Monotheismus eine vollständig entsprechende Grundlage zu bieten. Die volle natürliche Ausbildung des religiösen Prinzips im Mohamedanismus ist daher nothwendig in Persien zu suchen, wo auch die Geschichte die formale Vollendung dieser neuen asiatischen Bildung nachweist.

2. Die persische Poesie.

§. 153. Der nationale Grund der persischen Poesie.

In Persien fand die neuorientalische Poesie den allgemein seelischen Naturgrund, wie sie in Arabien den sonderheitlich nationalen gefunden hatte. In der Verbindung des Sonder-

heitlichen mit dem Allgemeinen entstand sofort die bestimmte, reine und einheitliche Form dieser neuen poetischen Bewegung.

Das ältere Religionssystem Persiens konnte in seiner dualistischen Grundanschauung keine eigene Poesie erzeugen, weil die sich begegnenden Gegensätze nicht als Himmel und Erde, als Begeisterndes und zu Begeisterndes einander gegenüberstanden, um in ihrer Wechseldurchdringung eine poetische Gestaltung hervorzubringen. Dagegen aber erzeugte die nationale Bewegung selbst einen tief historischen Grund, der in seinem höhern Dualismus der hinzutretenden monistischen Einheit die Widerlage und den bildsamen Stoff darbot. Das seelische Leben in seiner dualistischen Einheit war in Persien gleichsam aus sich hinausgetreten und ein historisches, aber allgemein historisches geworden. Der Parallelismus, das Wogen und Wallen, das Auf- und Absteigen aller weltgeschichtlichen Bewegungen, ist in der Geschichte Persiens zugleich mit einem nationalen Beisatze ausgesprochen, und die Geschichte Persiens daher von dieser Seite als allgemeine Menschengeschichte zu betrachten. Wie die Geschichte Griechenlands die Bewegung und den Kampf der subjektiven Kräfte bezeichnet, so ist mit der Geschichte Persiens das Hinüber- und Herüberschwanken der seelischen Bewegung umschrieben. Eine stete Ebbe und Fluth hält die sonst faulenden Gewässer des erdeumgürtenden Oceans des seelischen Lebensgrundes in steter Bewegung.

So war Persien in gewisser Beziehung der Mittelpunkt Asiens. Es war das Herz des orientalischen Leibes. Die Blutgefäße waren in steter Aus- und Einströmung. Zwischen dem rein religiösen Prinzip Judäas und den natürlichen Prinzipien Indiens bildete Persien das lebendige Mittelglied. Seine Religion war eine stete Ermunterung zum Kampf. Die moralische Thatkraft war zugleich religiöses Leben. In dieser begegnete sich Natur und Religion, Juda und Indien in einem gemeinsamen historischen Grunde.

So wie nun in das natürliche Leben des indischen Pantheismus, der in Persien zum moralischen Dualismus sich umgebildet

hatte, das monotheistische Prinzip der mohamedanisch-jüdischen Religionsbewegung eingetreten, erzeugte dieser Zusammenstoß beider Gegensätze einen neuen natürlichen Aufschwung der subjektiven Kräfte in dem doppelt bewegten seelischen Grunde. Die erste Poesie Persiens mußte daher nothwendig eine epische seyn, weil die ganze Geschichte des persischen Volkes nichts anders als der Vorläufer dieser Bewegung, die im Grunde des verborgenen Seelenlebens sich ausgleichen sollte, gewesen war.

Vor dem Eintreten des Mohamedanismus war eine solche Nationalpoesie nicht wohl möglich. Nur einzelne Schimmer der indischen Bildung hatten in Persien die Fähigkeit der Sprache zur poetischen Ausbildung verrathen. Das älteste romantische Gedicht: Wamik und Asra (die Glühende und die Blühende) ist ein solcher Funke, der aus der Flamme der indischen Poesie in die persische hereingefallen war, dort aber noch keinen hinreichenden Zündstoff vorfand, und in seiner Einzelheit für sich wieder verglimmte, ohne einen allgemeinen Brand zu erzeugen.

§. 154. Firdussi.

Der eigentliche Anfang des poetischen Lebens in Persien beginnt mit Firdussi, also mit dem Schlusse des zehnten Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung. Das große Epos der persischen Poesie, das Buch der Könige, Schahname, von Firdussi verfaßt, ist die allgemeine Weltgeschichte in ihrem seelischen Grunde und in ihrer sonderheitlichen Erscheinung in einem bestimmten Volke.

Das Heldenbuch von Iran ist der reine Gegensatz mit den antik-occidentalen Epopöen der Griechen und Römer. In ihm spiegelt sich nicht das subjektive Leben, sondern die allgemein seelische Grundlage alles Lebens und aller Geschichte. Das Heldenbuch hat in dieser Grundanschauung gleiche Bedeutung mit der griechisch-römischen Epopöendichtung, und hat diese seine wesentliche Bedeutung auch in der ihm angemessenen Form ausgedrückt.

Im iranischen Heldenbuch konnte natürlich nicht von einem

einzelnen Helden der Ausgangspunkt genommen werden, weil es sich nicht um eine einzelne besondere subjektive Kraft und ihre welthistorische Bedeutung handelte, sondern um den allgemeinen Lebensgrund, der in der Geschichte sich spiegelt, und sich eben so gleich bleibt durch den ganzen Verlauf der Weltgeschichte, wie die subjektiven Kräfte, die in denselben wirkend eintreten. Während nun in der griechisch-römischen Poesie der subjektive Freiheitsgrund in den Vorder-, der seelische Lebensgrund in den Hintergrund getreten war, so trat hier der umgekehrte Fall ein. Die Geschichte Irans bietet den Anblick eines stets wogenden Meeres dar, dessen Bewegung von einem dunkeln Grunde geleitet zwischen zwei Gegensätzen hinüber und herüber schwankt, bis endlich in dieser Ebbe und Fluth die natürlichen Kräfte des Lebens alle in Beziehung zu ihrem seelischen Grund getreten sind.

So gliedert sich denn das Heldenbuch von selbst wieder in drei große Kreise des subjektiven Lebens ab, die aus dem allgemeinen Umkreis der Totalbewegung hervortreten. Diese Kreise lösen aber in andrer Ordnung sich von einander, als im rein subjektiven Leben. Zuerst ist es das religiös-moralische Bewußtseyn, was aus dem Kampfe der geweckten Kräfte der seelischen Natur heraustritt. Auf dieses folgt das energische Heldenleben der Periode des historischen Kampfes, und zuletzt fügt sich noch die Abnahme der älteren Grundlage des seelischen Lebens und das Eintreten in eine denkende Geistesbildung ein, worin das rein nationale Element der natürliche Grund des persischen Lebens in seinen eigenen Gegensatz umschlägt.

Das Heldenbuch von Iran erzählt die Sage von der allmählichen Heranbildung der menschlichen Natur am moralisch-religiösen Bewußtseyn zuerst in den Sagen von Menutschehr bis Dschemschid in mehr mythisch-religiöser Beziehung. Mit der Sage von Zohak tritt der Gegensatz als ein moralischer hervor, und in der Sage von Feridun und seinen Söhnen tritt er auch in die Geschichte ein. Nun beginnt eine neue Bewegung. Der Kampf zwischen Iran und Turan ist der Kampf von Gut und Bös, von Geist und Leib in der Seele. Herüber und hinüber

wogt das Gewühl der Schlachten. Die Blutrache um die verletzte Gerechtigkeit ist die Aufgabe des iranischen Volkes. Aber indem der Rachesuchende seinerseits auch wieder die Grenzen gerechter Mäßigung überschreitet, ruft er die Rache auch wieder über sich herab. Das Leben der persönlichen Heldenkraft tritt nun an die Stelle der ersten religiös-mythischen Autorität. Die Sage knüpft sich an den Helden, und es ist Rosthem und seine Ahnen Sal und Sam der Mittelpunkt des iranischen Lebens, und die Schahe wechseln in Iran; aber es ist kein Reiner unter ihnen, wie Rosthem. Dagegen ist die Sage der bösen Gegenwart von Turan an den Namen Afrasiabs, des gewaltigen aber böswilligen Schahes von Turan geknüpft. Erst als Held gegen Held in Isfendiar und Rosthem zum Kampfe schritt, und so das Heldenleben sich in Iran gänzlich vertilgte, schließt dieser zweite Abschnitt der persischen Geschichte. Nun tritt mit dem Einfluß Zerduschts und dem neuen Königs-Geschlechte die intellektuell geistige Richtung in die Geschichte ein. Es folgt fortan Wechsel auf Wechsel. Das dualistische Prinzip im Reich des Gedankens verzehrte sich selbst. Europa warf seine Bildung nach Asien hinüber; die Züge Alexanders treten in die Geschichte Persiens ein. Ein Turanier zwar, doch iranischen Stammes, verändert er die Richtung der Geschichte abermals. So geht der Wechsel fort, bis die Sultane mohamedanischer Religion das Reich erhalten und mit dem Einfluß griechischer Philosophie und occidentaler Bildung die geschichtliche Entwicklung der persischen Nation in ihrer Eigenthümlichkeit ihrem Ende zuführen.

So geht die Geschichte von der Ebbe der geistig-moralischen Bildung aus, um allmählich aufsteigend bis zur höchsten Stufe ihrer eigenen Selbstständigkeit anzuwachsen, und endlich wieder in gleicher Ebbe zu verlaufen. Damit ist der Tageslauf der persischen Geschichte beendet. Sein Inhalt ist der Inhalt des Schahname. In großen Zügen, mit reichem Bilderschmuck, im Glanz einer gewaltigen Phantasie prangend, zieht diese Geschichte des persischen Volkes und mit ihr ein Bild der ganzen Weltgeschichte vor unsern Augen vorüber. Es fehlt diesem großen Lebens-

gemälde weder an Reichthum noch an Einheit der Composition. Der Eindruck ist ein einfacher, tiefer und gewaltiger, wenn man die ganze Entwicklung in diesem Sinne überschaut. Die tiefsten Gründe und die höchsten Kräfte des Menschenlebens treten in diese Geschichte mit ein, und stellen sich in einem großen, reichbewegten Leben in großen Zügen festgehalten vor uns hin. Alle subjektiven Kräfte treten der Reihe nach in die Erzählung ein. Der Hauptgedanke aber bleibt das Steigen und Fallen des seelischen Lebens in seinen tiefsten Gegensätzen. Daher sind die vielen Episoden, durch welche der Gang der Geschichte unterbrochen scheint, nur Nachklänge der historischen Begebenheiten aus dem Grunde des seelischen Lebens, die alle historische Bewegung in ihrer allgemeinen Bedeutung verständlich macht. Die schöne Episode von der Liebe Sals zu Rudabeh ist zugleich die Erzählung der Geburt Rosthems, des größten Helden der iranischen Geschichte. Die traurige Sage von Sehrab ist eine Beschreibung des tiefen Schmerzes, der durch jedes Heldenleben hindurchgeht, und ihm nicht gestattet, Seinesgleichen und Nachfolger seiner freien Gewalt zu erzeugen oder zu erziehen, sondern nur der äußern Autorität der Schahe solche Nachfolger erkennen läßt. Die Sage von Sijawesch aber verbindet Iran und Turan, wie sie historisch getrennt sind, wieder seelischer Weise mit einander und leitet die spätere historische Entwicklung ein. So entspringen alle subjektiven Entwicklungsstufen aus vorausgehenden seelischen Elementen und müssen in ihrem allgemeinen Grund auf sie zurückgeführt werden. Was das Leben tief aufregt, liegt in den subjektiven Kräften, was aber dieser tiefen Aufregung zum allgemeinen Grunde dienen muß, das ist die Tiefe des seelischen Lebensgrundes.

Das Heldenbuch von Iran enthüllt die tiefsten Gewalten des Lebens, und bindet sie mit dem mächtigen Bande einer ganzen Menschengeschichte zusammen. Ein einzelner Held vermag in den Augenblicken stürmender Gewalt die Größe und Tiefe der subjektiven Menschenkraft kund zu geben, aber um die allgemeine, allesumfassende Tiefe des Seelenlebens, das in seinen Gegensätzen auch entgegengesetzter Ereignisse bedarf, darzustellen, muß der Dichter

die Geschichte eines ganzen Volkes in allen Lagen seiner Entwicklung, in allen Gründen der subjektiven Bildung zu seinem Boden wählen und auf ihm alle möglichen Bildungsstufen und Lebenskräfte entfalten. Dieser Geschichte tritt aber der Grund der seelischen Empfindung immer wieder in seiner natürlichen allgemeinen Berechtigung als gleichbedeutend entgegen; und während das Heldenbuch Irans einerseits historischer erscheint als die Heldengesänge Griechenlands, ist es andrerseits dennoch wieder so sehr mit dem romantischen Schleier eines seelischen Gefühlslebens verhüllt, daß es in jenem Helldunkel bald in historisch großen Gestalten hervortritt, bald in süßen Liebesgrüßen nur heimlich verborgene Liebeslaute aus seiner innersten Tiefe ertönen läßt. So blüht dieser Wunderbaum des persischen Heldenliedes auf einem gesetzlich bestimmten Boden, den die Phantasie aber dennoch wieder aus der Reihe der Wirklichkeit heraushebt und wie das Paradies in unbekannte wunderbare Fernen rückt. Das Leben ist uns immer nahe in ihm, und doch ewig weit und unerreichbar! Ein süßer Duft strömt aus diesem Reiche der Wunder, die auf geschichtlichem Grund sich vor unsern Augen begeben, hervor, und träumend sinken wir in die Arme der zaubernden Phantasie, und leben ein wunderbar reiches seelisches Leben. Dieser Zauber, der im Heldenbuche lebt, und auf jedes empfängliche Gemüth wirkt, machte den Dichter selbst mächtig, zur Zeit einer vollständigen Umwandlung des altpersischen Lebens sich so lebendig die alte Zeit zu vergegenwärtigen, in ihm liegt die wundersam bewältigende Macht, die das Gedicht auch auf seine Hörer ausübt.

§. 155. Enveri.

Wie in dem Heldenbuch von Iran die neue Begeisterung des Mohamedanismus den Genius der persischen Sprache mit einer gewissen Trunkenheit des seelischen Lebens erfüllte, und ihn dadurch aus der eigenen Gegenwart hinausschob, um ihn in die Betrachtung der alten großen Vergangenheit zu versenken, und seine hohe Geburt in seiner edlen Abstammung, seine Wirklichkeit in seiner Vergangenheit ihm offenbarte, und das Gegenwärtige

mit der ganzen Totalität der persischen Geschichte vergleichend, das allgemein Menschliche ergriff; so ist in zweiter Erhebung die persische Kunst in das Gegentheil jener ersten Vereinigung des subjektiv Menschlichen und allgemein Natürlichen in dem national Historischen umgeschlagen, und hat die subjektive Gegenwart unmittelbar an das allgemein Menschliche und das Uebernatürliche und Ewige anzuknüpfen gesucht. Daraus bildete sich die persische Kassiden-Dichtung, die in Enveri am glänzendsten zu Tage getreten. In der Kassidendichtung ist das national-arabische Element, das keine national-historische, sondern nur subjektiv einzelne Stammes- und Helden-Erinnerungen bewahrte, in die persische Entwicklung eingetreten, und hat sich dort mit dem duftenden, farbenreichen Grunde der in Firdussi mächtig gewordenen Phantasie und des persischen reichern Naturlebens vereinigt.

Enweri, im Dorfe Bedna bei Mehna geboren, und gestorben zu Balch im Jahre 547 der Hedschra (1152 n. Chr. G.) ist der persische Motenebbi. Er unterscheidet sich aber von Montenebbi durch die größere Allgemeinheit seines Inhalts, indem er, mit der Größe der Natur und der Tiefe des Seelenlebens vertraut, seine Gedichte in die Symbolik dieses doppelten Grundes gesenkt, während Motenebbi eher der momentanen und subjektiven Aufregung gehorchend, mehr Leidenschaftlichkeit, aber weniger Tiefe und allgemeine Bedeutung in seine Kassiden zu legen wußte.

§. 156. Nisami.

Mit der Kassidendichtung ist der zweite Grund der persischen Poesie gleichfalls in die poetische Entwicklung eingetreten, und die Gestalt der persischen Dichtung bildet sich sofort als seelische Einheit dieses doppelten nationalen Grundes, indem beide Gegensätze in der Tiefe der Empfindung untertauchen, und das Gefühl der seelischen Sehnsucht und des allgemeinen Lebensgrundes aller Entwicklungen in dem höchsten natürlichen Gegensatz der geschlechtlichen Liebe in ihrer mystisch-romantischen Tiefe allein übrig bleibt. Aus dieser Umgestaltung oder vielmehr Versenkung des doppelten

nationalen Grundes der persischen Poesie in den allgemein menschlichen und seelischen Lebensgrund geht die persische romantische Epopöe hervor, die mit Nisami ihre ersten glänzenden Erscheinungen entfaltete.

Abu Mohammed Ben Jussuf Nisami, auch Motarasi genannt, aus Gendsch, steht am Schlusse der Regierung der Seldschugiden und starb im Jahre 576 der Hedschra (1180 christl. Zeitr.). In seinem Chamse (Fünfer), auch Pendsch Kendsch, die fünf Schätze genannt, hat er den Glanz der persischen Romantik entfaltet. An die alte persisch epische Romantik in Wamik und Asra anknüpfend, hat er den Gesängen der Liebe in ihrer seelisch tiefen und allgemeinen Bedeutung seine Kunst geweiht. Der erste und letzte seiner fünf Schätze, Machsenolesrar, der Schatz der Geheimnisse, und Iskandername, das Buch Alexanders, knüpft an das mystische und historische Element der epischen Poesie überhaupt an, und beide bilden somit den Uebergang zu dem tiefern geistigen und zu dem geschichtlich subjektiven Grunde dieser Poesie. Die mittlern drei Dichtungen des Fünfers, Chosru und Schirin, Medschnun und Leila, und Heftpeiger, oder die sieben Schönheiten, geben aber den Schatz dieses alles durchglühenden Liebelebens, aus dem alle persönliche Kraft und Thätigkeit als Frucht des in dem Boden der Seele wurzelnden Baumes des Einzellebens entsteht, in seinen drei Grundgestalten zu erkennen.

Eine reiche, königliche, phantastische Liebe offenbart ihre Gefühle in der Geschichte von Chosru und Schirin. Das tiefe Sehnen der Seele, das in Schirin sich zu erkennen gibt, hofft vergeblich in dem Glanze der äußern Erscheinung, den Chosru darbietet, die tiefe Erfüllung dieses geheimnißvollen Gefühls. Die Aeusserlichkeit Chosrus will Erfüllung ihrer Wünsche, will siegen über alle Gefühle, aber nicht im Unterliegen die Tiefe erstreben. Darum wendet sie sich von der versagenden, tiefer fühlenden Schirin ab, und sucht andre Liebe. Allein das erste Gefühl in seiner Tiefe kehrt immer wieder zurück, und so zieht es den veränderlichen thatendurstigen Chosru doch wieder zu seiner ersten

Liebe zurück. Dagegen aber findet Schirin in Ferhad, dem kunstsinnigen Bildner und Baumeister, eine andere Seele, die mit ihr in gleicher Sehnsucht in der Tiefe eines ungestillten Verlangens übereinstimmt. Diese beiden schwärmenden Seelen verbinden sich in einer phantastischen, träumerischen Liebe, und Chosrus Eifersucht stürzt sich nur als äußerlich trennendes Schicksal zwischen beide, die miteinander nicht glücklich seyn dürfen, weil sie es im Grunde auch nicht können, indem beide ihr eigenes Gefühl in der tiefen Verschiedenheit desselben mißkennen, und nur in der allgemeinen Tiefe desselben sich gefunden haben. Schirin zieht es doch auch wieder zu Chosru hin, indem ihre Liebe in dem Glanz der äußern Herrlichkeit und in der Unterwerfung unter die männliche Kraft ihre Erfüllung sucht. Chosru ist der eigentliche Mann, der die weibliche Liebe erringen könnte, wenn er dem falschen Aeußerlichen an sich entsagen möchte. Ferhad aber ist selbst eine weibliche Natur, die aber einem höhern Lebensdrange, dem Geiste der Kunst, als empfängliche Seele sich untergeben soll. So treffen zwei Gegensätze zusammen, zwischen denen Schirins Liebe sich theilt, um sie so vollständig zu offenbaren, indem beide Seiten der seelischen Neigung in ihrem innern Gegensatze sich an einer und an zwei entgegengesetzten Persönlichkeiten zugleich darstellen.

In entgegengesetzter Weise findet sich in Medschnun und Leile eine immer enger und enger sich schlingende Fessel des Gefühls, die durch die Aeußerlichkeit des Lebens gewaltsam auseinander gerissen, den doppelten Schmerz der Trennung, wie er in entgegengesetzten Naturen sich offenbart, aufschließt, um durch den Schmerz die Wahrheit und Tiefe der Liebe, und die darauffolgende Süßigkeit der Vereinigung zu legitimiren.

Im Heftpeiger ist endlich dieser Gegensatz in alle Kreise des seelischen Lebens eingeführt, indem die Erzählung der männlich thätigen und männlich entsagen könnenden Liebe Behrams zuletzt in sieben Prinzessinen von verschiedenen Nationen, Vorzügen, Anlagen und Gefühlen, die dem Prinzen ihre Liebe zuwenden, die Verschiedenheit und den Reichthum des seelischen

Lebens offenbart, und sich doch zugleich wieder in das dem seelischen Leben so angemessene Mährchen verhüllt. Indem in Nisami der ganze Reichthum des romantischen Traum- und Seelenlebens sich entfaltete, ist mit dieser Liebestiefe zugleich auch das lyrische Gefühl schon erwacht. Aus der Kasside ist bereits die Gasele geworden, und schon Nisami hinterließ einen Divan, der nach Hammers Bericht aus beiläufig 20000 Versen besteht.

§. 157. Dschelaledin Rumi.

Der Gegensatz zwischen der epischen und lyrischen Dichtung war in Persien durch das romantische Epos gelöst, aber nicht in der Weise des griechischen Dramas, welches eine Ausgleichung des subjektiven Gefühls mit der historischen Begebenheit in der persönlichen Handlung, die dem Schicksal gegenübertrat, suchen mußte, sondern in der Auflösung des aus der sonderheitlichen Subjektivität und aus der Allgemeinheit des Schicksals hervorgehenden äußern Gegensatzes, der in der Allgemeinheit des seelischen Lebens begründet ist. Das romantische Epos ist in Persien eigentlich an die Stelle des Dramas getreten. Diese Verschiedenheit lag in dem Grund der persischen Poesie nothwendig eingeschlossen.

Aus ihm trat dann die lyrische Poesie in ihrer einfachen und momentanen Steigerung des seelischen Gefühls hervor. Das seelische Gefühl, das in der romantischen Poesie nur episch, mit der äußern Begebenheit vereint sich offenbaren konnte, mußte bereits die Wunder des innern Lebens von der Uebermacht des historischen Volkslebens getrennt halten. Diese erste Trennung und Subjektivirung des höhern und allgemeinen Lebens von der äußern Erscheinung durch die Offenbarung der unergründlichen wunderbaren Macht und Tiefe des seelischen Gefühls führte nothwendig in weiterer Entwicklung auch noch zu einem zweiten Versuch einer vollständigen Trennung dadurch, daß die äußere Gelegenheit der Umstände zur Darstellung des innern Gefühlslebens gänzlich beseitigt, und das Gefühl lediglich auf den Reichthum des innern Lebens zurückgeführt wurde. Die Seele mußte in der Tiefe und

Allseitigkeit ihrer Empfindung selbst als unendlicher Grund aller Bewegung und aller wunderbaren Erscheinungen des Lebens erscheinen. Sie war der Tempel des heiligen, göttlich scheinenden Liebesgeheimnisses, in dem Geist und Leib, Himmel und Erde sich unsichtbar umarmten. In diesem Uebergang vom Epischen zum rein Lyrischen konnte die Phantasie einem doppelten Lichte folgen. Entweder erschien das Irdische und Leibliche als rein Geistiges, und alles Zeitliche als Symbol eines ewigen Lebens, und es bildete sich ein religiöser, schwärmerischer Mysticismus; oder es begriff der Geist alles Uebernatürliche als innersten Grund des eigenen Lebens, als Reichthum des Gefühls, der unerschöpflich aus den Tiefen der eigenen Seele quillt, in die der Strom göttlicher Begeisterung sich gesenkt, und es entstand eine reiche, mit Willen und Bewußtseyn schwärmende Lebensweisheit, die sich mit Lust und Wohlgefallen in dem unergründlichen Meer der Seele badet, weil ihr aus diesem Geheimniß die Süßigkeit der lebendigen Gegenwart entgegenduftet. Den ersten Weg ist Dschelal-eddin, den zweiten Saadi gewandelt.

Mewlana Dschelaleddin Rumi, der größte mystische Dichter des Orients, der Stifter des Ordens der Mevlewi, der berühmtesten mystischen Derwische, von Balch, gestorben 661 (1662 christl. Zeitr.), hat in Senaji (gest. zu Gasna 576), dem Verfasser des mystischen Ziergartens, und in Ferideddin Attar (geb. 613, getödtet 727) dem Verfasser der mystischen Vögelgespräche, zwei nicht unberühmte Vorgänger in der pantheistisch-mystischen Richtung der persischen Poesie, die er aber durch sein großes mystisches Gedicht, das er einfach Mesnevi (Doppelvers) betitelte, und in welchem er in 6 Büchern alle Geheimnisse des beschaulichen Lebens mit einer schwärmerisch tiefsinnigen Phantasie belebte, weit hinter dem Fluge seiner Begeisterung und seines poetischen Schwunges zurückließ.

Der Pantheismus des indischen Lebens war mit all seiner seelischen Unklarheit und unergründlichen Wahrheit in das mohamedanische Leben eingedrungen, und hatte hier in der gesteigerten Kraft der Phantasie eine religiös-moralische Höhe errungen, die

ihn mit dem Höchsten, was das Christenthum auf diesem Felde einer mystischen Religionsanschauung und seelischen Erhebung in die Regionen eines unbegreiflichen ewigen Lebens hervorbrachte, in nächste Verwandtschaft stellte. So wie der Geist des Menschen die Schranken der Leiblichkeit überfliegen und das ewige Leben als sein höchstes Erbtheil mit den Kräften seiner Seele ergreifen will, geht ihm die Kraft der Unterscheidung verloren, und er selbst verliert seine subjektive Einheit, und geht unter im Allgemeinen, wie ein Wassertropfen in einem grundlosen Meere. In diesem Vergessen der Singularität versöhnt sich der subjektive Geist mit dem Gedanken der unbegreiflichen Ewigkeit des persönlichen Lebens. Er versenkt sich mit Lust in diese Tiefe, und setzt sein Leben daran, das Leben seiner selbst, als eines geschiedenen Wesens zu vergessen, um es in die Unendlichkeit hinzugeben, und dadurch selbst unendlich zu werden, wenn auch mit Verlurst des besondern und endlichen Bewußtseyns. Diese Stufe der höchsten Weltanschauung mußte nothwendig zur Aufhebung aller Unterschiede, zum tiefsten Selbstvergessen, zum schwärmerisch-glühenden Pantheismus des Gefühles führen.

Die orientalische Weltanschauung hat sich in diese Tiefe getaucht durch die poetische Begeisterung, durch die innere Unerschöpflichkeit einer unergründlich aus der Seele quellenden Macht der Phantasie. Das seelische Leben in seiner subjektiven Unendlichkeit und Indifferenz war der Widerhall der objektiven Unendlichkeit. Die Ewigkeit spiegelt sich in der Allgemeinheit des seelischen Lebens, in welcher die Individualität des leiblichen und die Persönlichkeit des geistigen Lebens aufgehoben erscheint. Die Tiefe des Mysticismus, die in Mesnewi sich als Lehrgedicht ausgesprochen, hat in Dschelaleddin bereits zur lyrisch einfachen Empfindung sich gesteigert, in welcher das leibliche und sinnliche Leben ganz in den Zauber eines ewigen, blendenden Wunders des übernatürlichen Geheimnisses getaucht erscheint, und darin in wundervoller Lichtklarheit leuchtend, seine Umrisse nur wie vom Licht durchscheinen, und in seine Klarheit aufgelöst, in einem fremden Glanze verschwinden läßt. Sein Divan genießt nach Hammers

Versicherung im Orient ein eben so hohes Ansehen, wie sein längeres mystisches Gedicht, mit dem er in mystischer Tiefe des Inhalts übereinstimmt, und von dem er in poetischer Bedeutung sich zu seinem Vortheil durch die reinere poetische Form der lyrischen Einheit unterscheidet.

§. 158. Saadi.

In anderer Weise als Dschelaleddin hat Saadi die Tiefe des seelischen Lebens in der persischen Entwicklung bezeichnet. In ihm ist das philosophische Element über das mystische vorherrschend. Der moralische Grund des persischen Lebens ließ für die poetische Darstellung neben dem unbewußten Vergessen der Subjektivität in der Tiefe der Objektivität auch das bewußte Versenken der subjektiv geistigen Kräfte in den eigenen Grund des unendlich strömenden Lebens der Begeisterung zu. Saadi wäre in der bewußten Selbstvergessenheit seiner Poesie ein unlösbares Räthsel der Zeit, wenn nicht dieser Zusammenhang des Geistes mit dem allgemeinen Grund der Seele das Geheimniß, in einem Alter von beiläufig 100 Jahren Gedichte voll ungezähmter Jugendfrische zu bilden, erklären würde.

Scheich Moßliheddin Saadi aus Schiras erreichte ein Alter von 102 Jahren. Von diesen verbrachte er dreißig Jahre auf Reisen, dreißig Jahre brachte er mit Läuterung seiner Erfahrungen zu, und erst in den letzten zwölf Jahren legte er die Früchte seines Lebens in den beiden großen Lehrgedichten: dem Frucht- und Rosengarten, Bostan und Gulistan, und in der Sammlung der Gaselen (das Salzfaß der Dichter genannt) nieder. Die in dem Bostan und Gulistan niedergelegte, von einer überreichen Menge von Gleichnissen und Beispielen getragene Lebensweisheit Saadis, die in den lyrischen Gedichten in gedrängter Fülle schöner und poetischer sich ausspricht, geht auf einen, durch eine gewisse Trunkenheit und einen, Geist und Leib in eine süße Schwärmerei hineinziehenden, begeisterten Genuß der Gegenwart hinaus, in der das Unendliche durch die Tiefe der

Begeisterung verstanden wird, die durch Geist und Erfahrung vor den Abwegen des Rohen und Unschönen bewahrt werden muß.

Darin liegt das Geheimniß seiner Kunst, die ihn auch in seinem Alter nicht verlassen. Es ist die durch tausend Erfahrungen bereicherte Phantasie, die in der Tiefe des persönlichen Lebens den Hauch gefunden, der die Kohle der Aeußerlichkeit in Flammen setzt, und das Leben bis zum letzten Zuge erwärmt und durchglüht. Die Frische des Geistes und der Reichthum des Gedankens mit Bewußtseyn in die Flammen der Begeisterung eines leuchtenden Phantasielebens getaucht, das Alles verschönert und verklärt, ersetzt den Mangel des jugendlichen Ungestümes, und der leiblichen Wallung und Bewegung, welche die Springquelle der Phantasie oft so hoch emporsteigen läßt. Saadi ist mehr Philosoph als Poet. Allein er hat wie Plato gezeigt, daß der Gedanke, wenn er den Reichthum der Erscheinungen umschlingt, und mit seinem innern Leben ihn durchdringt, darin ein neues Leben erzeugt, so daß alle Gestalten von dem Feuer des Geistes belebt, in reichen, lebendigen Bildern um ihn, wie um ihren König sich herumreihen und huldigend ihre Gaben ihm darbringen. Auch der Gedanke wird poetisch, wenn ihm der an der objektiven Welt gestärkte und bereicherte Geist die lebendigen Gestalten unterwirft. Ebenso kann die Phantasie zur reinen Tiefe des Gedankens sich vergeistigen, wenn sie, statt an dem Moment allein zu hangen, und von ihm sich unwillkührlich fortreißen zu lassen, vielmehr lernt, an dem Moment das Ewige erkennen, und aus dieser Allgegenwart das augenblickliche Gefühl ersetzen. Diese Einheit von Denken und Können im Geiste, diese Allgegenwart des Geistes, die Vergangenheit und Zukunft zugleich in der Gegenwart beherrscht, erzeugt erst die letzte Höhe der Poesie und auch der Philosophie, wie die letzten Entwicklungsperioden beider nothwendigen Glieder des geschichtlichen Organismus sie erheischen.

§. 159. Hafis.

Der Uebergang von der romantisch epischen zur lyrischen Poesie, der durch die mystische Tiefe Dschelaleddins und durch die

praktische Fülle Saadis hindurchgeht, hat in diesen beiden Dichtern bereits eine Reihe von lyrischen Produkten erzeugt, die mit ihrer schwärmerischen Tiefe des Gefühls und mit der belebten, durchdrungenen Einheit der Darstellung die höchste Einheit der lyrischen Form mit ihrem eigenen Glanze herrlich vorbereitet haben. Diese höchste Einheit der lyrischen Form hat endlich Hafis erreicht. Weder das mystisch Geistige, noch das moralisch Didaktische hat in ihm mehr Platz genommen. Er ist blos Lyriker, Sänger des Augenblicks und der Tiefe der Empfindung, die im Augenblick sich spiegelt. Das seelische Leben hat Leib und Geist in ihm so gänzlich verschlungen, und zu einer poetischen Einheit verbunden, daß es durchaus unmöglich erscheint, in seinen lyrischen Gedichten die leibliche Leidenschaftlichkeit der Empfindlichkeit des gegenwarttrunkenen Augenblicks von der geistigen Tiefe eines in dem Augenblick ein Unendliches und rein Ewiges ahnenden Gefühls zu trennen. Er ist der trunkene Sänger der Liebe, der Schönheit und des Weines. Aber alle diese sinnliche Macht löst sich sogleich wieder in ein Uebersinnliches auf. Die Trunkenheit seines Sinnes spottet aller Gesetze und moralischen Gebote, und schwärmt dennoch zugleich von einer ewigen und unendlichen Einheit mit dem göttlichen Hauche. Diese sinnliche Glut und dieser übernatürliche Lichtschimmer spielen stets in einander, und geben ein so hellstrahlendes Licht der poetischen Darstellung, daß seine Lieder an Glanz die aller übrigen lyrischen Gedichte Persiens überstrahlen.

Schemseddin Mohammed Hafis ward zu Anfang des achten Jahrhunderts der Hedschra zu Schiras geboren und am Ende derselben im Jahre 791 (1389) in der Vorstadt Moßella begraben. Mit Hafis ging die eigentliche Blüthe der persischen Poesie zu Ende. Er ist der Gegensatz von Firdussi. Wie der Sänger des Schahname den Höhepunkt der objektiven, so bezeichnet Hafis den Höhepunkt des subjektiven Reichthums der persischen Poesie. Zwischen beiden höchsten Spitzen spannt sich der Bogen der vier Uebergangsformen von dem rein Epischen zum Lyrischen durch die panegyrische Cassidenform des Enweri und die romantischen Gedichte Nisamis einerseits und durch die mystische

und didaktische Begeisterung Dschelaleddis und Saadis andrerseits von Firdussi zu Hafis. Nach dieser Spannung der poetischen Entwicklung in ihrem dualistischen Gegensatz war ein Fortschritt der poetischen Entwicklung in der Tiefe ihres Inhalts und in der Selbstständigkeit ihrer Form nicht mehr möglich. Aber es konnte die persische Lyra doch nicht mit einem aufsteigenden höchsten Tone ihre Saiten zerreißen, und gewaltsam sich auf der einen höchsten Spitze ihrer Entwicklung stehend in den Abgrund der Vergessenheit stürzen, sondern mußte nothwendig mit einer ausgleichenden, alle Glieder in einem Mitteltone miteinander verbindenden Cadenz schließen.

§. 160. Dschami.

Zu den sechs bereits erwähnten großen Dichtern Persiens, von denen jeder einen reinen Zweig des seelischen Lebens repräsentirt, tritt noch ein siebenter und letzter als Schlußstein hinzu, der alle vorausgegangenen Formen in mehr rhetorischer und zierlicher Form zusammenfaßt, die abstoßenden Gegensätze mildert, und alle Unebenheiten, die aus der Energie einer entschiedenen Richtung hervorgehen, glättet. Dieser letzte Dichter Persiens, der wie das Gedächtniß zwischen den übrigen Seelenkräften, so zwischen den entgegengesetzten seelischen Gestalten verbindend in der Mitte steht, erfüllt die Siebenzahl des seelischen Lebens, und gibt zugleich den Uebergang zu der rhetorischen und philosophischen Literatur der mohamedanischen Bildung.

Mewlana Dschami, der letzte große Dichter Persiens, nimmt in keiner Dichtungsart den ersten Platz ein, hat sich aber in allen mit einander auf den zweiten gestellt, und ist allen seinen Vorgängern überlegen durch die Zahl seiner Werke und durch die Allseitigkeit seines Talentes, das sich in allen Formen mit gleicher Gewandtheit versuchte. Von der Mannigfaltigkeit seiner Werke sagt die persische Kritik:

Nicht Einen Divan hat Dschami gedichtet,
Ein prächtiges Gastmahl hat er angerichtet;
Von allen Farben köstliche Gerichte;
So Lob= als Spott= so Liebs= wie Sinngedichte.

Dschami durchlebte fast das ganze neunte Jahrhundert der Hedschra. Die Zahl seiner prosaischen Werke beläuft sich auf dreißig; der poetischen zählt man fünfzehn. Darunter sind: der Heftoreng (Heerwagen), eine Sammlung von sieben romantischen Gedichten; vier Divane, und der Beharistan (Frühlingsgarten), die vorzüglichsten. Der romantischen Gedichte hatte Dschami gleichfalls zuerst nach dem Beispiel Risamis fünf in einem Fünfer, Chamse, zusammengestellt, der aus zwei Lehrgedichten, von denen er das Eine Tohfetolebrar (Geschenk für Freie), das Andre Subhetolebrar (Rosenkranz der Gerechten), betitelte; zwei eigentlich romantischen Liebesgedichten, Jusuf und Suleicha und Leila und Medschnun, und einem fünften, dem Weisheitsbuch Alexanders, einem eigentlich philosophischen Lehrgedicht, bestand, zu welchen er dann später noch zwei hinzufügte.

3. Osmanische Poesie.

§. 161. Verfall der mohamedanisch-asiatischen Poesie mit dem Formalismus der türkischen Dichter. — Lamy, Fasli und Baki.

Mit Dschami ist die Kraft der persischen Poesie gebrochen; die Tiefe in Gefälligkeit und in Vielheit, das Gefühl in ein bloßes Spiel mit der Form, die poetische Begeisterung in Nachahmung, die Schönheit in Zierlichkeit übergegangen. Was nach ihm noch auf dem Felde der poetischen Entwicklung sproßte, war ohne Originalität und ohne selbstständigen Werth. In dieser ganzen Weiterbildung ist nur noch das Wohlgefallen an der äußern Form zu bemerken.

Diese rein formelle Richtung ist dann vollends als allein gültige Macht hervorgebrochen in der osmanischen Poesie. Es hat zwar Hammer in seiner Geschichte der osmanischen Poesie eine Zahl von 2200 Dichtern namhaft gemacht, damit aber gewiß keine größere Achtung zu diesem Reiche des Verfalls der poetischen Begeisterung des Orients erweckt, sondern nur den Widerwillen, den die Zahl ohne Bedeutung, die große Menge ohne Geist stets erregen muß, vermehrt. Die türkische Poesie ist fast gar Nichts

mehr als Spielerei mit oft bei den Haaren herbeigezogenen Vergleichungen, und eine übermäßige Anhäufung und bombastische Uebertreibung der Allegorie. Es handelt sich nicht mehr um die Neuheit und Tiefe des Sinns, sondern nur um eine neue Wendung und eine neue Vergleichung, so unpassend sie übrigens seyn mag.

Das mystische Gedicht erhielt zwar wieder einen epischen Anstrich dadurch, daß es sich an historische Personen anzuschließen suchte, wurde aber dadurch auch bald zum gemeinen Leben herabgezogen, und die vielen Gedichte, die ihre Verfasser unter dem Titel Stadt-Aufruhr in die Welt ausgehen ließen, zeigen von dem gänzlichen Verfall der höhern epischen Würde und des tiefern historischen Verständnisses. Nur das Martyrthum Huseins von Lamy (der Glänzende, gest. 1531) hat eine der Epopöe sich nähernde allgemeine Bedeutung, ohne jedoch über die blos äußerlich beschreibende Darstellung hinaus zu kommen.

Die Allegorie hat gleichfalls die Mystik ihrer wahren Tiefe beraubt, und Faslis Gül und Bulbül hält es bereits für nöthig, den Beschreibungen des Liebesverhältnisses der Rose und Nachtigall eine beschränkende Erklärung zur Seite zu stellen, wodurch die Allgemeinheit und Tiefe der Bedeutung beinahe gänzlich zerstört wird. Im Ganzen ist die Beschreibung, die überall ins Einzelne sich ergehen kann, und mit allegorischen Vergleichungen ein endlich ermüdendes Spiel treibt, das den Zusammensetzungen von Gebäuden aus geschnittenen verschiedeneckigen Holzstücken ähnelt, vorherrschend. Nur die äußere Anordnung hat bisweilen gewonnen.

So hat der Lyriker Baki (gest. 1600 christl. Zeitr.) seinen Gaselen eine bestimmte enge Grenze angewiesen, in welchen kein, nicht mit dem Grundgedanken einfach zusammenhängender Reim zugelassen wird, und die Casside auf die bestimmten Gegensätze der allgemeinen Einführung des zur Vergleichung dienenden Gegenstandes, an welche die einzelnen Eigenschaften sich anschließen, die dann im geistigen und leiblichen Sinn auf die belobte Persönlichkeit angewendet werden, und mit einem allgemeinen Gruß und

Wunsch des Dichters endigen, zurückgeführt; aber auch ihm fehlt es an Neuheit und Tiefe der Gedanken, und an der höhern Würde der Kunst, die alles Gesuchte verschmäht. So endete die Pracht der persischen Poesie mit dem Prunk der türkischen Nachahmung, und vernichtete sich in sich selbst, um einer höhern Bildung Platz zu machen.

Dritter Theil des historischen Theils der Poetik.

Die subjektiv-objektive Einheit der orientalischen und occidentalischen Poesie in der christlichen Dichtkunst.

Einleitung.

§. 162. **Ableitung des Entwicklungsgesetzes der christlichen Poesie aus den vorausgehenden historischen Entwicklungsstufen der Dichtkunst.**

Die orientalische Poesie hat in ihrer letzten Entwicklung in der mohamedanisch-asiatischen Bildung bis weit in die Zeit der christlichen Geschichte hereingereicht, ja sie hat gewißermaßen mitten im Christenthum erst begonnen, weil sie in der Entwicklung ihres Inhalts an christliche Prinzipien gebunden war, und ohne einen Funken christlicher Offenbarung gar nicht hätte entstehen können. Sie gehört daher zum Theil auch der christlichen Bildungsgeschichte an, und das romantische Element, das in Folge der christlichen Offenbarung bis zum klösterlichen Mysticismus in der mohamedanischen Geschichte sich entwickelte, bildet eine wesentliche Grundlage auch der christlichen Kunst und Poesie. Auf der andern Seite konnte die christliche Bildung aber auch des occidentalen Elementes nicht entbehren, und die lateinische Sprache reicht daher eben so weit als die orientalische Dichtkunst ins Christenthum herein, und hat die ersten Blüthen christlicher Dichtkunst auf ihrem Stamme getragen, dem nur ein neues Propfreis des Inhalts war aufgepflanzt worden.

So durchdrang das Prinzip der christlichen Geschichte zwei entgegengesetzte Bildungselemente und machte dieselben sich unterthan. Diese Unterthänigkeit der vorausgehenden Bildungsstufen

des natürlich geistigen Lebens der Menschheit, wie es in der Poesie zum Ausdruck seines Inhalts gekommen, erscheint aber in Vergleich mit der eigenen Entwicklung als Erlösung und Befreiung von den Banden einer sich selbst am Ende vernichtenden Bewegung.

Es ist in dem Wesen des hebräischen Volksthums am klarsten die Hinweisung auf eine Enthüllung der symbolischen und figürlichen Bedeutung des mosaischen Cultus ausgesprochen, und die Bücher des alten Testaments reden durchgehends von einem Erlöser, der da erst kommen soll, und in dem der alte Bund erst seine Erfüllung finden müsse. Diese Zukunft hatte sich in der Geschichte des historischen Volkes in ihrer innern Entwicklung aufs klarste vorherverkündet. Die israelitische Bildung, in so weit sie eine natürliche und menschlich-nationale war, hatte in ihrem eigenen Fortschritt in sich selbst umgeschlagen, und durch diesen Umschwung, der in dem vollen Vergessen der Verheißung, die doch der einzige Grund des israelitischen Volkslebens war, in dem Pharisäismus und Sadduzäismus, durch den vollsten Unglauben gegen den eigenen, äußerlich treu bewahrten Inhalt ihres Glaubens von dem Verlurste ihres menschlichen Berufes in der Geschichte Zeugniß gegeben, und die Nothwendigkeit einer höhern Lösung des zuerst ihnen anvertrauten geistigen Fortschritts bestätigt.

Diese Bestätigung der Nothwendigkeit eines höhern Prinzips, wenn die Bewegung der geistigen Bildung, die sich überall offenbarte, ein Ziel haben sollte, findet sich durch alle national-historischen Bildungsgeschichten beglaubigt. Jede Nation, die eine geistige Entwicklung durchlaufen hat, ist zum Gegentheil ihres eigenen Ausgangspunktes gekommen, ohne das angestrebte Ziel erreicht zu haben.

Die griechische Entwicklung, die von der Idealisirung des rein Menschlichen ausging, endigte mit dem materiellsten Realismus des Römerthums. Die orientalisch-indische Bildung, die von der Mystik des Pantheismus in seiner Natur-Objektivität ausging, endigte in dem Nihilismus des Buddhaismus und in der Subjektivirung aller Objektivität durch die Romantik der spä-

tern Poesie. Die mohamedanische Entwicklung, die von der moralischen Begeisterung und Kraft des Einzelnen ausging, endigte mit der vollsten Unterdrückung des Einzelnen unter einen despotischen Universalwillen.

Wenn nun jede Bewegung, die auf natürlichem Grunde aufgetragen ist, den gleichen Verlauf nimmt, so ist das Gesetz, wodurch dieser Fortschritt und Rückschritt bedingt war, der Erkenntniß ohnehin nahe gelegt. Es ist kein anderes, als das Gesetz der menschlichen Bewegung überhaupt in ihrer Relativität. Jede Bewegung endet in der Ausschwingung ihres perpendikulären Schwunges, sobald sie blos in ihrer natürlichen Schwerkraft bleibt, und an einem unveränderlichen Punkt befestigt, von einer äußern Kraft gestoßen wird. Wenn aber die Kunst nothwendig in das natürliche Leben ein höheres Prinzip, die Idealität einer religiösen Grundanschauung eintragen muß, weil ihm sonst der höhere Mittelpunkt der Bewegung fehlen würde, so ist damit die Erklärung der Bewegung sowohl als ihres Stillstandes nach dem Gesetze der Kunst schon gegeben. Wie das Natürliche von einer verborgenen übernatürlichen Kraft und Erinnerung ergriffen werden muß, um über sich selbst hinausgetragen zu werden, so kann es in dieser transcendenten Bewegung doch nur so lange verharren, bis die mögliche Bildungskraft in ihm erschöpft ist, und die natürliche Schwerkraft es wieder zu seinem erdhaften Ausgangspunkte zurückführt.

Ist nun aber Gesetz und Ordnung in der Schwerkraft des natürlichen Lebens, welches jeder solchen Bewegung zu Grunde liegt, so muß auch ein ordnendes Prinzip in der bewegenden Kraft liegen. Wie der Grund der Bewegung ein einfaches Gesetz beurkundet, so kann auch das Prinzip derselben nur ein einheitliches Ziel haben. Gesetz und Zweck stehen sich in der Bewegung subjektiv thätiger Kräfte einander gegenüber, wie Grund und Ziel in der mechanischen Bewegung. Die Bewegung, welche in den dem Christenthum vorausgehenden Entwicklungsstufen der Dichtkunst sich zu erkennen gibt, weiset auf den in ihr überwiegenden Grund ihrer selbst hin, gibt aber immerhin auch Zeugniß

von einer innerlichen, verborgenen, geistigen Kraft, die sich in ihr offenbaren wollte, aber durch die natürliche Schwere des zu Grunde liegenden Naturgrundes immer wieder in seine eigene Tiefe hinabsank. Ohne eine verborgene höhere Einheit wäre aber eine Bewegung überhaupt nicht möglich gewesen.

Diese Bewegung konnte aber von einem doppelten Naturgrunde ausgehen, und in dieser Einseitigkeit ihr eigenes Gegentheil auf eine doppelte Weise anstreben, indem das Gegentheil der Einseitigkeit durch den Gegensatz und mittels desselben die Einheit erreicht wurde, oder indem mittels der verborgenen Einheit das Gegentheil im Uebergange aufgehoben wurde, um ins andre Gegentheil überzuschlagen. Jede menschliche Thätigkeit wird aber durch dieses doppelte Motiv getragen. Jede Thätigkeit hat daher nothwendig diese doppelte Bewegung vor sich.

Jede Bewegung strebt zur Gewinnung der Einheit durch ihr eigenes Gegentheil, oder gewinnt ihr eigenes Gegentheil durch versuchte Unterwerfung der höhern Einheit. Der erste Mensch, der seinen freien Willen gewinnen sollte durch das Gegentheil, nämlich durch den Gehorsam gegen den höhern Willen und durch den Gebrauch der unfreien Natur, suchte die Unfreiheit des Naturlebens zum Zwecke und die ihn innerlich simulirende Sehnsucht nach Freiheit zum Mittel zu machen, und erlangte so, weil er die Bewegung umkehrte, auch das entgegengesetzte Ziel von dem, wonach er trachtete. Die neuere Philosophie wollte der Freiheit des Gedankens im Gegensatz mit dem christlichen Gehorsam des Glaubens sich bemächtigen, und kam dadurch gerade zum obersten Prinzip der absoluten Nothwendigkeit und Unfreiheit alles Denkens. Die griechische Poesie ging von der Allgemeinheit und Subjektivität aus und gelangte durch das Mittel einer verborgenen Einheit zum individuellen Realismus einer äußerlichen Objektivität. Die orientalische Poesie ging von der historischen Objektivität aus und endigte im Mohamedanismus und der autoritätslosesten Subjektivität eines Propheten, der ohne weitere Beglaubigung auf sich selbst ruhte. Jede einzelne Bewegung der occidentalen und orientalischen Bildung ist in sich selbst wieder dem

gleichen Gesetze verfallen. Der Orient geht von der Besonderheit aus und gelangt mit Hülfe einer verborgenen Einheit, an der er in seiner blos natürlichen Bildung vorübergeht, zur Allgemeinheit; der Occident geht von dem entgegengesetzten Punkt der Bewegung aus, kommt aber, von der innerlichen Einheit des geistigen Lebens nur nothwendig gezogen, aber ihrer nicht frei und mit Bewußtseyn mächtig, zur entgegengesetzten Besonderheit. Die eine Bewegung geht von der Objektivität aus und kommt zur einseitigen Subjektivität; die andre geht von der Subjektivität aus, und kommt zur einseitigen Objektivität. Der höhere Einheitspunkt der Persönlichkeit, welche Einheit von Subjektivität und Objektivität zugleich ist, ist aber beiden verborgen geblieben. Von ihr muß das Christenthum und alle christliche Bildung ihren Ausgangspunkt nehmen; wenigstens ist das geoffenbarte und historisch gegebene Ziel der christlichen Bildung die Einheit der Subjektivität und Objektivität im freien persönlichen Geiste.

§. 163. Die einzelnen Epochen der christlichen Poesie.

Die christliche Offenbarung hat das höchste Ziel aller natürlichen Entwicklung aus seiner Verborgenheit hervorgeführt und Licht über alle natürlichen Entwicklungen durch die Enthüllung der höchsten Wahrheit, die den Menschen zugänglich ist, gebracht. Wie das Prinzip der christlichen Offenbarung der Glaube an die Einheit zweier Naturen in Einer Person ist, so ist damit das höchste Ziel und der höchste Erkenntnißgrund für alle menschliche Entwicklung geoffenbart. Es gibt keine menschliche Thätigkeit, die nicht in diesem höchsten Centrum des christlichen Glaubens erklärt werden könnte. Subjektivität und Objektivität, Endliches und Unendliches, Natürliches und Uebernatürliches, Göttliches und Menschliches, Allgemeines und Sonderheitliches müssen eins werden in der Persönlichkeit. Der Geist, der persönliche Führer zur Wahrheit, ist daher als Tröster durch Christus über die Menschen gekommen; aber er ist nur durch ihn über und in den Menschen, nur auf dem Grunde der allgemeinen Erlösung wächst die subjektive. Sonderheit und Allgemein-

heit umarmen sich in der Einheit des Geistes. Jede scheidende, sondernde Bewegung, die von der Allgemeinheit des christlichen Erlösungsgrundes sich losreißt, trennt sich auch von der Einheit des Geistes; Apostolizität und Katholizität umfassen sich in einer geistigen Einheit, und bilden in dieser Einheit die Heiligkeit des christlichen Glaubens.

Diese innere Ordnung des christlichen Glaubensprinzips muß sich aber als geistiger Sauerteig mit der Masse des erdhaften Lebens als dem Mehle, das es durchdringen soll, allmählich vereinigen und dieses Mehl durchsäuern. Die natürlichen Elemente der geistigen Bildung sind die Grundlage, worauf jenes höchste Ziel alles menschlichen Lebens sich auferbauen soll. Daher dringt diese höhere Einheit als umbildende Kraft in alle Bewegungen des natürlichen Lebens im Christenthum ein, aber die volle Durchbildung und Umwandlung dieser natürlichen Grundlagen muß wieder ihre nothwendigen Stufen durchlaufen, um in das Gegentheil von sich, in die übernatürliche Einheit und Freiheit des menschlichen Strebens umgewandelt zu werden.

Es müssen sich daher zuerst in einem objektiven Ausgangspunkte Allgemeinheit und Besonderheit begegnen, um die höhere Einheit wenigstens als eine geistig geglaubte zu erringen. Dieses Zusammentreffen bildet die erste Stufe der christlichen Bildung, in wie weit sie in die natürlichen Kräfte des Könnens und Denkens eingedrungen ist. Dann müssen Subjektivität und Objektivität in demselben Grunde der gemeinschaftlichen menschlichen Natur sich treffen, die zugleich als die subjektive und in der Subjektivität noch als gesetzmäßige oder allgemeine erscheint, sich begegnen, um in der Befreiung von der Objektivität die Freiheit, und im Gegensatz mit der Objektivität die Aufhebung der Subjektivität, und somit die Nothwendigkeit einer Einkehr derselben in die Objektivität zu erproben. Dieser Verlurst des Glaubens mit dem bloßen Besitz der in der Freiheit unzerstörbaren Hoffnung ist die zweite Epoche der christlichen Bildung. Die erste gibt die bloße Möglichkeit der Einheit. Sie ist die Identität des Einen und Andern in der Einheit ohne Erkenntniß des gegensätzlichen Unter-

schiedes. Die zweite Epoche ist die Erkenntniß dieses Unterschiedes, die angestrebte Position des einen, in der natürlichen Entwicklung scheinbar Positiven, und die daraus hervorgehende Nothwendigkeit und Abhängigkeit. Aus beiden kann dann die reine Wirklichkeit, die geistige Freiheit durch den objektiven Glauben und die subjektive Hoffnung als subjektiv-objektiv einheitliche Liebe erwachsen. Diese Epochen bleiben in der Entwicklung des Denkens und Könnens sich gleich.

Die erste wie die zweite Epoche trägt sich auf einen doppelten Grund auf, sowohl im Denken wie im Können. Die Geschichte der christlichen Philosophie geht in ihrer ersten gläubigen Entwicklung in den objektiven Scholastizismus, der auf das Gesetz der Analysis oder der Sonderung sich gründete und in den subjektiven Mystizismus, der auf die Synthesis oder Allgemeinheit sich auferbaute, auseinander; die zweite Epoche aber trennte sich in die Voraussetzung der Subjektivität und Begründung der Objektivität auf sie, im cartesischen Idealismus, und in die Voraussetzung der Objektivität und Begründung der subjektiven Erkenntniß in der Erfahrung durch den Bakonischen Realismus.

Dieselbe Entwicklung offenbart sich in der Geschichte des Könnens in der höchsten Entwicklung der Kunst, in der Poesie. Die ältere Poesie, die die Objektivität des Glaubens zum Ausgangspunkte genommen, geht den doppelten Weg der allgemeinen Bildung in der vorausgehenden römischen Bildung, die dem Christenthum unterworfen, und so aus der Sonderheitlichkeit des formellen Grundes zur Allgemeinheit des Inhalts und zur Einheit des Geistes gezogen werden soll, in den Nationen römischer Abstammung oder des lateinischen Sprachidioms, und den Weg der sonderheitlichen Bildung eines noch ungebildeten allgemein menschlich-nationalen Grundes, der gleichfalls in den gemeinschaftlichen und einheitlichen Grund des christlichen Glaubensinhalts eingeführt wird. So entstehen in erster Entwicklung der christlichen Poesie die romanischen und die germanischen Formen derselben, und eine zweifache Geschichte der poetischen Bildung. Diese

beiden entsprechen dem Scholastizismus und Mystizismus in der Philosophie, und zwar die romanische Poesie, die auf die alte classische Sprache sich erbaut hatte, dem Scholastizismus, der gleichfalls die classischen Formen adoptirte, und die germanische Poesie dem Mystizismus, der gleichfalls den subjektiven Naturgrund zum Grunde genommen.

Die zweite Epoche nimmt an dem Gegensatz des Realismus und Idealismus der Philosophie gleichfalls Antheil, und geht in der englischen Poesie durch Shakespeare in den vollen Reichthum der Welterfahrung ein, wogegen sie in der neuern deutschen Poesie den Idealismus eines höhern und allgemeinen Lebensgrundes, der sich erst verwirklichen will, in sich aufgenommen hat.

So entwickeln sich beide Epochen im beständigen Parallelismus der Poesie und Philosophie, jedoch so, daß die zweite Epoche, wie sie in einen neuen Gegensatz auseinander getreten ist, so auch eine weitere Ausgleichung zwischen Bako von Verulam und Cartsius in Kant, und zwischen Shakespearischer und Göthe-Schillerscher Dramatik in der Lyrik errungen hat.

Durch diese doppelte Umkehrung der Allgemeinheit und Besonderheit, sowie der Subjektivität und Objektivität ist offenbar eine höchste Einheit vorbereitet, die von beiden Anfangspunkten zugleich ausgehend, auch das höchste Ziel aller Gegensätze in voller Freiheit und Einheit des Glaubens und Hoffens in der Liebe erfaßt. Diese Periode hat sich zwar vorherverkündet, ist auch als einzig möglicher Schlußpunkt mit Nothwendigkeit vorauszusetzen; muß aber zuvor in dem Gedanken ihre Lösung finden, ehe sie in die poetische Entwicklung freiwirkend eintreten kann. Diese Lösung durch die Philosophie, wie sie bereits in der bisherigen Entwicklung der Gesetze des Denkens und Könnens klar genug ausgesprochen wurde, ist aber ein der Gegenwart nothwendiges Streben, und alle Kräfte zielen daher auch bewußt oder unbewußt nach dieser Einheit, wie sie hier philosophisch bereits ausgesprochen vorliegt, und werden und müssen sich daher zuletzt doch über ihr unvermeidliches Ziel verständigen.

Für die Geschichte der christlichen Poesie erhalten wir somit nach dieser einleitenden Entwicklung vier Epochen, welche eine fünfte als zukünftige nach sich verkündigen. Diese Epochen gehorchen jede ihrer eigenen innern Einheit und können daher in diesem innern Zusammenhange mit ihrem eigenen Mittelpunkte und mit dem Mittelpunkte der allgemein menschlichen Bildung in ihrer innern Ordnung aneinandergereiht werden.

A. Die mittelalterliche Dichtkunst.

I. Die romanische Poesie.

1. Allgemeine Grundlage der Entwicklung der romanischen Poesie.

a. Qualitative Grundlage.

§. 164. Die nationale Entwicklung der romanischen Bildung.

Die erste Entwicklung der christlichen Poesie ist nothwendig in der romanischen Bildung zu suchen; denn hier fand der neue Inhalt eine schon gebildete sprachliche Form vor sich, in deren Maß er nur die neuen Ideen hineinzulegen brauchte. So wie also im kirchlichen Leben die ersten Stürme der Umwälzung des bisherigen religiösen Bewußtseyns, oder vielmehr der vorausgehenden Bewußtlosigkeit in religiösen Dingen vorüber waren, mußte im Christenthum der Drang entstehen, die Bildung der bisherigen Zeit gleichfalls in die neue Ordnung umzugießen, und dem, was sich nun einmal nicht gänzlich vergessen und ablegen ließ, eine neue Wendung zu geben.

Die römische Sprache war bereits Weltsprache geworden durch die politische und praktische Kraft, die im Römerthum alle Welt sich zinsbar gemacht, und allen Ländern das Siegel ihrer Macht in der Einführung römischer Bildung und Gesittung aufgeprägt hatte. In diesem Weltreiche gründete sich das neue überweltliche Reich des Christenthums als auf einem, wie eigens dazu berufenen Einigungspunkte und Stapelplatze der geistigen Reichthümer der damals bekannten Erde. Das Christenthum nahm daher nothwendig in seiner natürlichen Wurzel jene Bildung Roms

und des mit ihm geeinigten Griechenlands in sich auf. Die erste sprachliche Bewegung im christlichen Denken und Empfinden bediente sich der lateinischen oder griechischen Sprache. Als aber das römische Reich durch die allmähliche Abzehrung der eigenen Kraft erlosch und die nordischen Völker in die südlichen Regionen des Römerreichs eindrangen, geschah es diesen, wie früher den Römern bei Eroberung Griechenlands, daß sie die Bildung Roms in sich aufnahmen, und es erwuchsen aus dieser Mischung die von der lateinischen abgeleiteten romanischen Sprachen. Die Bildung dieser Sprachen ergab sich aus der Mischung des neuen Volksthums und der neuen geistigen Lebenskraft mit dem alten schon eingebürgerten Sprachidiom, und trug daher auch den Charakter der lateinischen Sprache vorherrschend an sich.

Aus dieser Mischung gingen in einfacher Entwicklung drei verschiedene Zweige der romanischen Bildung hervor, die im Allgemeinen der dreifachen Grundrichtung aller subjektiven Bildung entsprechen. Es hatte sich im eigentlichen Latium, im heutigen Italien, der Mittelpunkt dieser neuen Bildung festgesetzt, und von der neuen Lebenskraft durchdrungen, die Grundkräfte der poetischen Erhebung in sich aufgenommen. Im Gegensatz mit dieser italienischen Bildung hatte in Spanien das alte Römerthum sich der eindringenden Macht der Gothen unterworfen, war aber dann dem neuen mohamedanischen Lebenselemente begegnet, und hatte in dieser Begegnung einerseits äußerlich um so ängstlicher an der einmal angenommenen romanischen Bildung festgehalten, als es andrerseits dem neuen Lebensdrange und dem romantischen Prinzip des Morgenlandes innerlich um so mehr nachgegeben hatte. Im angrenzenden Frankenlande dagegen hatte eine schon blühende Bildung diesem doppelten Elemente der romanischen Entwicklung weichen müssen, um einer praktischen, aufs Aeußerliche gerichteten Bildung Platz zu machen. So entstanden drei Völker, Einer nationalen und sprachlichen Grundlage angehörig, die alle drei wieder unter sich von verschiedenen Bildungstrieben beseelt, ihren eigenen Kreis der sprachlichen Entwicklung durchlaufen, miteinander aber das Erbtheil der römischen Bildung mit dem christ-

lichen Lebensprinzipe, so weit diese natürliche Grundlage einer solchen Umwandlung fähig war, zu durchdringen die Aufgabe hatten. Der Kreis der geistigen Bewegung, den alle drei miteinander zu durchlaufen hatten, ist somit zum voraus bestimmt; die Aufgabe der einzelnen Glieder dieser dreifachen Volksthümlichkeit in einem sprachlichen Grunde läßt sich aus dem verschiedenen Ausgangs- und Bildungsgrunde gleichfalls bestimmen und historisch nachweisen. Ein Endurtheil über diese Völker aus dem Grunde ihrer möglichen Bildung und der bemeßbaren Strecke der schon durchlaufenen Bahn erscheint daher keineswegs als voreilig, sondern vielmehr als zum richtigen Verständniß der Gegenwart und Vergangenheit sogar nothwendig.

Kein Volk kann aber eine höhere Bildung erstreben als diejenige ist, wozu die natürliche Anlage es berechtigt. Das nothwendige Gesetz, welches der ganzen Menschheit zugetheilt ist, die wesentlichen Anlagen, die in der menschlichen Natur vom Anfang an nebeneinander liegen, in der Zeit in ihrem Nacheinander zu entfalten, und gerade so weit kommen zu können und kommen zu müssen, als die natürliche Anlage es verlangt, zwingt nothwendig auch die einzelnen Völker unter seine Macht. Jedes Volk kann so weit kommen und muß so weit kommen, als seine in der Sprache desselben ihm mitgetheilte Fähigkeit der geistigen Bildung gebietet, und darüber hinauszugehen oder dahinter zurückzubleiben hängt nicht mehr von ihm ab, sondern ist mit der ganzen Ordnung der Natur und Geschichte wesentlich zusammenhängend. Diese drei Völker müssen also nothwendig den Kreis der vorausgehenden griechisch-römischen Bildung auch von Seite ihrer sprachlich-poetischen Entwicklung durchlaufen, und weil sie in formaler Abhängigkeit von der lateinischen Sprache sich gehalten haben, so auch die Formen der alten, antikklassischen Poesie in sich ausbilden und mit dem neuen christlichen Inhalt durchdringen. Die historische Ueberschau über die einzelnen wesentlichen Formen der Poesie wird daher zugleich den Nachweis über die Bildung dieser drei romanischen Völkerschaften in sich schließen.

b. Quantitative Grundlage.

§. 165. Die christliche Hymnenpoesie.

Der Anfang der christlichen Poesie muß schon vor dem Auseinandergehen der römischen Bildung in drei einzelne nationale Lebenskreise angesetzt werden. Die lateinische Sprache mußte als schon gebildete und kräftige Form der kirchlichen Entwicklung in ihrer allgemeinen, alle Völker beherrschenden Bedeutung, als angemessenster Ausdruck erscheinen. Der Cultus und das Dogma so wie die biblische Grundlage des Dogmas wählte sich daher die lateinische Sprache zum allgemein gültigen, stabilen Ausdruck. Diesem felsenhaften Grunde konnte sich die Beweglichkeit der nationalen und subjektiven Bildungen am sichersten anvertrauen. Allen Bewegungen blieb ein unveränderlicher allgemeiner Grund gesichert, und so begegnete sich Stabilität und Bewegung in gegenseitiger Ausgleichung und voller Sicherheit beider um so schöner, jemehr das Unbewegliche darin sich der bereits todten Sprache anvertraut hatte.

Die lateinische Sprache, so wie sie in die christlich-religiöse Bildung eingetreten war, mußte indeß doch immer dem neuen Glaubensinhalt sich unterwerfen, und da der christliche Cultus keineswegs als ein ausschließender, sondern als ein alle menschlichen Kräfte in sich einschließender erschien, so nahm er auch die poetische Bildung der Vergangenheit in sich auf; freilich mehr, um zu zeigen, daß alle Bildungskräfte der religiösen Begeisterung unterworfen werden mußten, als um selbst die nahe liegende Aufgabe der poetischen Entwicklung der natürlichen Kräfte zu übernehmen. Die ersten christlichen Kirchengesänge trugen nothwendig das Gepräge eines, die Form vollständig beherrschenden mächtigen Inhalts, der die Form nur aufnahm, nicht als ob sie im Stande wäre, diesen Inhalt zu fassen, sondern nur um sie einigermaßen durch die Aufnahme in den heiligen Dienst selbst zu heiligen und zu höhern Zwecken zu weihen.

Die ältesten Kirchenlieder nehmen entweder die reine Psalmenform, so gut dieß mit dem dogmatischen Inhalt sich

vereinigen ließ, in sich auf, wie z. B. im **ambrosianischen Hymnus**, Te Deum laudamus; oder sie bedienen sich der classischen Formen, um die ihres eigenen Inhalts noch nicht mächtigen Preisgesänge auf die im Christenthum so strahlend erschienene höchste Offenbarung in dieser Form auszusprechen. Zu dieser Form gehören die Kirchenhymnen, die den hl. Papst Gregor den Großen, der auch die Kirchenmusik erneuert hatte, zum Verfasser haben. Erst in späterer Zeit suchte man die lateinische Sprache dem Sylbenfall und der daraus hervorgehenden Reimweise der romanischen Sprache auch in den Kirchenhymnen anzunähern, und in dieser Form, die zugleich den Hymnus und den Psalm mit romantischer Liederform zu verbinden suchte, entstanden die Gesänge des hl. Bernard, Bonaventura, des Dichters von dem zartesten aller Kirchenlieder, dem stabat mater, Jacoponus, einem Minoriten aus dem 14ten Jahrhundert.

Alle diese Gesänge hatten aber das subjektive Gefühl zu sehr in den Hintergrund treten lassen, als daß sie eigentlich lyrisch hätten werden können. Nur die Gesänge zu dem romantisch-geistigen Mittelpunkte des mystischen Lebens jener Zeit, zur Himmelskönigin Maria, nahmen eine mehr glühende Färbung in sich auf, und gaben die Grundlage der reinen christlichen Lyrik, die ihrem Wesen nach zunächst als Liebeslied sich ausbilden mußte; indem der neue christliche Glaubensinhalt dem Gefühl sich nur als höchste, allgemeinste und darum zunächst unbegreifliche seelische Liebe sich offenbaren konnte. Sobald sie aber in dieses Stadium der Entwicklung eingetreten war, mußte die objektive Wahrheit hinter die Ueberschwenglichkeit des Gefühls zurücktreten, und nur durch den Schleier des subjektiven Gefühls hindurchleuchten.

Neben dem lyrischen Element war aber gleichfalls in den alten Kirchenliedern auch das epische enthalten, welches jedoch zunächst nur als dogmatisch-mystisches erschien, und da, wo es in den Lobgesängen der Heiligen hervorbrach, lyrische Färbung annahm. Ein eigentliches Epos konnte sich aus diesen Lobgesängen der Heiligen nicht gestalten, weil kein allgemein welthistorischer Inhalt, keine national-menschliche Bedeutung und weder ein äußer-

licher noch innerlicher Einheitspunkt zur Verbindung dieser Gesänge untereinander vorhanden war.

§. 166. Die Romanzen-Poesie.

So wie die christliche Bildung aus dem allgemeinen Grunde der römischen Bildung heraustrat, gab das nationale Element sogleich einen andern, nämlich den rein menschlichen Grund der Entwicklung zu einer neuen Bildung her. Dieser nationale Grund war gleichfalls aus zwei einfachen Elementen zusammengesetzt, wie der mystisch-kirchliche, nämlich aus dem allgemein menschlichen Grund der seelischen Begeisterung und aus der nationalen Lebenskraft, die vom Geiste des Christenthums getragen, sich in großen Thaten kund gab. Das Vaterland dieser natürlichen Begründung der christlichen Poesie war nothwendig Spanien. Dort entwickelte sich im Kampfe mit dem eindringenden Mohamedanismus das erste christliche Nationalbewußtseyn, das christliche Helden- und Ritterthum. Allein dieser Heldenmuth, der im allgemein religiösen Sinn für den Glauben stritt, mußte auch eine rein menschliche Bedeutung gewinnen, und diese fand er in der seelischen Neigung, in der romantischen, ritterlichen Liebe. Aus der Verbindung dieser beiden Elemente entstand der alte spanische Nationalgesang, in welchem bald das eine bald das andere dieser beiden Elemente überwiegend hervortritt, um sich in den Romanzen des Cid, des Helden jener national-christlichen Begeisterung auszugleichen und zu einer Reihe von Gesängen zu sammeln, in welchen diese beiden Elemente in allen ihren möglichen Verhältnissen sich wiederholen. Dem Romanzenkranz des Cid fehlt die Allheit der subjektiven Kräfte in ihrer allgemein historischen Bedeutung, um zum vollkommenen Epos zu werden. Es war die Grundlage zu der Ausbildung einer historischen Ueberschau der Menschengeschichte in einem nationalen Helden noch nicht gegeben, und daher haben diese Gesänge überwiegend lyrische Gestalt behalten. Allein auch die lyrische Form ist in den einzelnen Gedichten nicht selbstständig genug ausgesprochen. So bleibt diese schöne Reihe von Gesängen in der Periode der Vorpoesie stehen, in welcher

auch die christlichen Hymnen sich finden, ohne es zur entschiedenen klaren und reinen Form zu bringen.

Aus diesem doppelten Grunde aber hat sich, als einmal dieser erste Aufschwung gegeben war, die doppelte erste Bildung der romanisch-christlichen Poesie, die lyrische und epische, beinahe gleichzeitig zu ihrer formalen Höhe erschwungen. Der Zeitpunkt dieses Aufschwungs tritt mit dem Verklingen beider ersten Bewegungen des poetischen Lebens mit dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert in der italienischen Entwicklung hervor.

2. Die einzelnen Entwicklungsstufen der romanischen Poesie.

a. Die epische Poesie.

§. 167. Dante.

Am ersten entwickelt erschien in der Tiefe des symbolisch-menschlichen Charakters der christlichen Offenbarung die epische Poesie als Dienerin der erschienenen überirdischen Herrlichkeit derselben in Dante's großem Gedichte, das die Geheimnisse des christlichen Glaubens in ihrem sittlichen Verhältnisse zur Handlung des Menschen in den drei nothwendigen Gebieten des zukünftigen Lebens der freien Persönlichkeit durch die Phantasie zu ergreifen und zu offenbaren sucht, und das deswegen divina comoedia bekannt wurde, weil es das Schauspiel des ewigen Lebens am betrachtenden Geiste vorüberführt, und mit der frohen Zukunft ewiger Seligkeit freudig sich endet, und weil man damals mit dem Wort comoedia überhaupt den Begriff eines Schauspiels verband, das ein frohes Ende nahm.

Der Dichter dieses bedeutsamsten und tiefsinnigsten Werkes der romanischen Poesie, Dante Alighieri, ist geboren im Jahre 1265 zu Florenz und starb zu Ravenna im Jahre 1321. Er ist also ein Zeitgenosse der berühmtesten scholastischen Theologen des Mittelalters. In die aristotelische Bildung jener Zeit eingeweiht, suchte er das Eigenthum des geistigen Strebens der Philosophie seines Jahrhunderts durch die Poesie zur allgemeinen Anschauung zu bringen, und von der Schönheit

der virgilischen Form ergriffen, pflanzte er das neue Reis des geistigen Lebensbaumes auf den Stamm der alten classischen Bildung, so daß mit ihm dem christlichen Bewußtseyn das Verhältniß der alten Bildung mit dem christlichen Leben ebenso einzuleuchten begann, von Seite der Kunst, wie durch die Verbindung christlicher Theologie mit aristotelischer Philosophie das Gleiche durch die Scholastiker auf dem Gebiete des Gedankens geschah. Mit einem erhabenen Tiefsinn, mit einer gründlichen Gelehrsamkeit und mit einer reichbegüterten Phantasie überschaute Dante die ganze Masse der Ansichten und Erkenntnisse seiner Zeit, in denen das christliche Leben das Mehl der altrömischen Bildung durchdrungen und zu einer natürlichen Lebensnahrung durch die Wärme der tausend Jahre, die an dieser Entwicklung vorübergewandelt waren, ausgekocht hatte. Es war die erste historische Wechseldurchdringung zwei historisch entgegengesetzter Elemente. Heidenthum und Christenthum begegneten sich in einer gewaltigen Natur, in welcher die allmählich geheim wirkenden Lebenskräfte endlich sich zur Blüthe entwickelten.

Die Pflanze des christlichen Lebensorganismus in die umgearbeitete Erde des Heidenthums gesäet, war auf diesem Boden in der Stille fortgewachsen, und als die Säfte des natürlichen Grundes von der organischen höhern Kraft vollkommen umgewandelt worden waren, erschien in der divina comoedia die erste Blüthe dieses lebendigen Baumes. Alle Ueberzeugungen der Zeit, die in der scholastischen Philosophie die Form des aristotelischen Begriffes annahmen, gestalteten sich in Dante zum plastisch-poetischen Bilde. Während im verborgenen Leben des Gedankens die Abstraktion zu begrenzten Formen sich gestaltete, wirkte dasselbe Leben nach Außen in Dante den Reichthum der Vorstellungen, die als Ausdruck eines ideellen Lebens zum Bilde des geistigen Eigenthums der Menschheit wurden.

Das Eigenthum des christlichen Lebens war aber zunächst nur ein anfängliches, geglaubtes und von der Autorität und ihrer Erhabenheit über die menschliche Subjektivität angenommenes. Die Offenbarung hatte den tiefsten Grund der menschlichen Sehn-

sucht berührt, und ihm die erhabenste Aussicht und das entgegengesetzte Ende, das sich an die überzeitliche Freiheit des Geistes anknüpfte, gezeigt. Der Geist fühlte die Kette, die ihn an ein überzeitliches Leben knüpfte. Das Gefühl der Freiheit und der daraus hervorgehenden Gewißheit eines überzeitlichen Lebens und der damit verbundenen Verantwortlichkeit für dieses Leben verknüpfte sich unzertrennlich mit all seinen Bewegungen. Dieses Gefühl hatte durch die christliche Offenbarung objektive Gewißheit erhalten. Diese Gewißheit des subjektiven und objektiven Lebens umschlang sich, und bildete den Reichthum und die geistige Größe der Glaubenstiefe des Mittelalters. Es war eine innere Gewißheit, in der sich Subjektivität und Objektivität des Glaubens begegneten. Der Zweifel, der von Seite der Unfreiheit des Menschen jene Gewißheit der Freiheit trüben konnte, war noch nicht geboren, obwohl er schon hie und da seine Empfängniß kund gab, und selbst in den Triumphzügen der Heroen jener Zeit unbewußt seine Stimme ertönen ließ. So hat der Gründer des ontologischen Beweises für das Seyn Gottes, Anselm von Canterbury, bereits den spätern Obersatz der cartesischen Philosophie seinem Beweise zu Grunde gelegt, ohne die entgegengesetzte Folgerung zu ahnen, die aus einem solchen Obersatz sich ergeben konnte.

So führt Dante die Ansichten über die Höllenstrafen zwar allzeit auf eine in der Sünde selbst liegende Naturnothwendigkeit zurück, aber Geist- und Naturleben haben sich noch nicht so in ihrem Gegensatze kennen gelernt, Objektivität und Subjektivität sind noch nicht ihrer Beziehung zu einander so sicher geworden, daß eine freie und einheitliche Ausgleichung beider wäre möglich gewesen; beide umfassen sich nur im Gefühle der Identität und des einfachen Glaubens. Daher wird es dem Dichter oft unmöglich, des subjektiven Widerspruches gegen die geglaubte Gerechtigkeit Gottes in den Höllenstrafen sich zu erwehren. Er hat inniges Mitleid mit den Leidenden, weil er mit ihrer Natur zusammenhängt, und die geistige totale Geschiedenheit ihres Lebens mit dem der wahren himmlischen Freiheit noch nicht begreift. Was Gott verhängt, ist ihm nothwendig gerecht, aber er selber begreift

diese Gerechtigkeit in ihrem Zusammenhange mit der Natur des Menschen keineswegs. Er glaubt sie zwar, aber der Kampf, den dieser Glaube seinem Gefühle kostet, ist noch nicht zur vollen Freiheit des höhern Bewußtseyns, daß diese Nothwendigkeit eine Folge der Freiheit selber ist, vorgedrungen.

In dieser einfachen Glaubenstiefe der objektiven Wahrheit führt er uns durch die drei nothwendigen Gebiete des überzeitlichen Lebens hindurch. In immer engern Kreisen durchwandelt er die Hölle bis zu ihrem Mittelpunkte, und gibt so eine plastische Anschauung des immer mehr und mehr sich verengenden Kreises der von Gott sich abwendenden Freiheit. Je mehr die Freiheit auf sich selbst ruhen will, desto unfreier wird sie, je mehr sie alles aus sich zu besitzen strebt, desto mehr verenget sich ihre Macht. Die Freiheit, die dem Gebote trotzt, wird nothwendig unfrei, jemehr sie frei zu werden sucht. Sie unterwirft sich der Nothwendigkeit des Naturzwanges, der zuletzt äußerste Nacht und starrer Frost des vollkommen inhaltslosen Ingrimms ist, womit wir den Höllenfürsten von Dante geschildert sehen. In zehn Kreisen, nach der Zahl der objektiven Gebote, steigt diese Nachtreligion abwärts, und erschöpft in dieser Zehnzahl alle Regionen des geistigen, leiblichen und seelischen Lebens, wie sie in den Gegensätzen der zehn Gebote so deutlich in den Zahlenverhältnissen des geistigen Lebens, das in den ersten drei Geboten, des leiblichen Lebens, das in den darauffolgenden fünf Geboten, und des seelischen Lebens, das in den letzten beiden Geboten bezeichnet ist, sich ausspricht.

In dem zweiten Buche, das die mittlere Region zwischen entschieden geistiger Seligkeit und Unseligkeit, das Reich derjenigen in sich begreift, die zwar die Sehnsucht nach Vollkommenheit in die überzeitliche Region mit sich genommen, aber ohne dieses Ziel zu erreichen, im Fegfeuer, führt uns der Dichter durch die Siebenzahl der Sünde in ihrer seelischen Zuständlichkeit und Allgemeinheit hindurch, und offenbart in tiefgedachten Bildern den innern Zusammenhang der Sündenlast, die auf der Seele als dem allgemeinen Lebensgrunde des Menschen ruht, mit dem geisti-

gen Leben, das gebunden von jenem seelischen Zuge, der aus dem zeitlichen Leben zurückgeblieben ist, nicht frei sich zu seiner wahren Heimat aufzuschwingen vermag. Der Dichter selbst, — der als einzig möglicher Mittelpunkt des ganzen Schauspiels erscheint, in welchem sich die Subjektivität als einzelne, und nicht nach der Entwicklung einer spätern Zeit, in der die Subjektivität zugleich als allgemeines Naturgesetz erscheint, der Objektivität gegenübertritt, und daher unter ihrer allgemein höhern Bedeutung sich gefangen gibt, auch wo sie dieselbe in ihrem freien Verhältnisse zu sich nicht versteht, — nimmt die Zeichen der Sünde auf sich, und indem er im Geiste alle Gebiete derselben durchwandelt, und die Last derselben auf seiner Stirne fühlt, wird er durch sein Schauen, das in ihm ein lebendiges geworden, von derselben befreit, und erhält dadurch die Fähigkeit, zur höhern Region des freien seligen Lebens zugelassen zu werden.

Dieses himmlische Reich theilt sich nun nicht mehr in sieben Stufen ab, sondern begreift nach dem Gesetze des geistigen Lebens und der ganzen frühern christlichen Mystik, die an den Areopagiten sich anschloß, neun Kreise in sich. Diese Kreise, im Einfluß der Gestirne und der daraus hervorgehenden natürlichen Anlagen der Menschen begründet, geben ein immer höheres Leben, je weiter der Dichter in seinen Visionen von der Erde sich emporschwingt. Die frühere Naturbildung, die von Virgil geleitet wird, der nach der Fiktion des Dichters ihn durch die untern Kreise des überzeitlichen Lebens hindurchführt, hat jetzt der geistigern Bildung der Liebe Platz gemacht, und die ideale Gestalt der gestorbenen geliebten Beatrice übernimmt die Führung des schauenden Geistes durch diese höhern Regionen. Der Dichter durchwandelt an ihrer Hand den Mondhimmel, in ihm die heiligen Klosterjungfrauen schauend, die in stiller Unschuld sich die Krone der Seligkeit erworben. Von da steigt er auf zu dem Himmel des Merkur, der Venus, der Sonne, des Mars, Jupiter und Saturn, und immer höhere Kräfte begegnen ihm in diesen Kreisen, Gesetzgeber, liebende, lehrende und kämpfende Kräfte, die in ihrer Zeit durch die größere Aufgabe sich auch zu

größerer Seligkeit emporgeschwungen, erscheinen seinem geistigen Auge. Endlich verläßt er die Kräfte, die im lebendigen Umschwung um die Erde und ihre natürlichen Anlagen sich drehen, erhebt sich zum Kreise jener freien Nothwendigkeit der Seligkeit, in der Alles zu einer festen Einheit strebt, ohne darum die Freiheit irgendwie sich verkümmert zu sehen; wo Alles nach einer göttlichen Ordnung geschieht, und doch jeder frei erscheint, weil jeder mit höchster freier Liebe, seines unveränderlichen Seyns sich erfreut, zu dem Himmel der Fixsterne, der über den Planeten schimmert; bis endlich ein empireischer Himmel, in der Herrlichkeit des neunten Himmels, die Lichtblume der höchsten Seligkeit, in ihrer Ruhe und in ihrer ewigen Bewegung, das bewegliche und unbewegliche Leben mit seinem höchsten Lichte überstrahlt, und alle jene zeitlichen Bilder in seinem Glanze vernichtet, in dessen Beschreibung endlich dem Dichter die hohe Kraft der Phantasie gebricht, und er mit dem höchsten Fluge das Ende seiner Bahn errungen, um uns in dieser Höhe zu verlassen, so wie er selbst von seiner natürlichen Kraft sich auf dieser Höhe verlassen fühlte.

In dieser Durchführung ist das ganze Gedicht zu einem vollständigen Inbegriff der Denk- und Empfindungsweise des ganzen Mittelalters in seiner christlichen Glaubenstiefe geworden. Der allgemeine höhere und religiöse Inhalt, der die Sprache zur poetischen Würde erhebt, fehlt diesem Werke so wenig, daß er vielmehr das überwiegende Element in demselben ist. Es ist das rein Ueberhistorische in seinem höchsten Einfluß auf die Geschichte, in wiefern es als der aus dem Glauben hervorgehende und jeder freien That vorausgehende Zweck der menschlichen Handlungen erscheint, zum Gegenstand des Gedichtes geworden. Diesem Ueberhistorischen fehlt aber der historische Grund keineswegs. Nicht blos die innere Geschichte der Zeit, die im geistigen Bewußtseyn sich ausspricht, und die in der divina comoedia so bedeutend zur Nachwelt spricht, auch die äußere Geschichte der nationalen Verhältnisse zwischen Kirche und Staat, zwischen Italien und Deutschland und den einzelnen Faktionen der italienischen Staaten, national Italienisches und zeitgemäß welthistorisch Bedeutsames treten

in unübersehbaren Anklängen in diesen allgemeinen Grund der Geschichte ein. Zwischen beiden steht dann der Dichter in seiner eigenen Subjektivität, die Verhältnisse der Menschennatur und der Persönlichkeit zu jener Allgemeinheit und Besonderheit in sich vergegenwärtigend und einheitlich ausgleichend.

So erscheint das Gedicht in wahrhaft epischer Bedeutung nicht blos dem Inhalt, sondern auch der Form nach. Vorgeschichte und Volksgeschichte sind zwar nicht in einer einfachen Begebenheit, aber in einer einfachen Subjektivität, die alle Beziehungen eines thätigen Lebens in sich trägt, und übernatürliche und natürliche Beziehungen in seiner Erfahrung reichlich miteinander in Berührung treten sah, ausgeglichen, und so erscheint die historische Bedeutung des Christenthums, die nicht in einer äußern, sondern in einer innern Geschichte sich ausspricht, nur um so bezeichnender und charakteristischer. Die Epopöe ist allgemein menschliche Wahrheit im Lichte höherer Offenbarung in die Entwicklung eines nationalen und zeitlichen historischen Lebensgrundes eingetragen. Keines von diesen drei Elementen aber läßt sich im danteischen Gedichte verkennen, und ihre formal einheitliche Verbindung in der innern Erfahrung des Dichters, der Zeit und Ewigkeit im Spiegel des subjektiven Geistes und Lebens schaut, ist gleichfalls nicht zu übersehen. Die überwiegende symbolische Bedeutung hat dem epischen Gesange zwar eine von den alten Heldengedichten sehr verschiedene Gestalt gegeben, ohne jedoch den epischen Charakter desselben aufzuheben. Die divina comoedia ist eben so sehr der urgeschichtliche Typus für die christliche Geschichte, als der trojanische Krieg für die griechische. Allein das Gedicht Dante's gehört doch auch wieder nur einer einzelnen Beziehung des christlichen Lebens an, so wie die Iliade nur eine einzelne der subjektiven Kräfte der Menschheit in ihrer natürlichen Entwicklung bezeichnet. Nun finden sich aber in der christlichen Entwicklung schon am Anfange zwei sich entgegenkommende Elemente, die sich in die natürliche Entwicklung der subjektiven Kräfte theilen, und es muß daher jede dieser Beziehungen durch alle ihre Uebergangsstufen hindurchgehen.

Die **divina comoedia** des Dante ist der Ausgang der einen epischen Entwicklung, ist die Urgeschichte der menschlichen Freiheit, in wie ferne sie aus dem objektiven Glaubensgrunde hervorblüht. In dieser Gestalt ist sie die Eine wesentliche Grundlage des christlichen Bewußtseyns. Ueber die im Dante gegebenen Anschauungen des überzeitlichen Lebens ist daher die christliche Entwicklung bis jetzt noch nicht hinausgekommen; ja sie kann in gewissem Sinne auch nicht darüber hinauskommen. In wie weit der christliche Gedanke in sinnlich-plastischen Bildern ausgesprochen werden soll, die, ohne die Freiheit des Geistes rein zu erfassen, in der allgemein seelischen Tiefe des Lebens sich spiegeln, kann er unmöglich reicher und tiefer ergriffen werden, als es durch Dante geschehen ist.

Leider hat man in späterer Zeit nur das rein Sinnliche aus dem Dante genommen ohne den tiefen seelischen Grund, und daraus Vorstellungen von Himmel und Hölle gebildet, die eben so tief in die mohamedanisch sinnliche Auffassung sich versenken, als Dante unvergleichlich hoch über jenen Beschreibungen des Korans steht. Statt von dem Geiste des Dante sich den rechten Weg weisen zu lassen, hat man ihn in einer gänzlich sinnlichen Weise aufgefaßt, und jenen innern Zusammenhang zwischen Sünde und Leben, auf den er immer so tiefsinnig hingewiesen, fast gänzlich außer Acht gelassen, gerade wie man es mit der Philosophie und Theologie seines großen Zeitgenossen, des hl. Thomas von Aquin gleichfalls gemacht, von dem man den Rationalismus behalten, und die Tiefe seiner Spekulation weggeworfen. Man hat die Tiefe von beiden nicht verstanden, und darum hat man auch den Fortschritt nicht begriffen, zu dem sie die Grundlage gegeben. Der Zwiespalt in der Geschichte ist durch beide nicht ausgeglichen, aber beide haben nach ihrer Kraft auf den Grund der Ausgleichung hingewiesen. Der tiefe seelische Grund, den sie beide erfaßten, und auf den sie die Gewinnste der abstrakten Gedanken- oder der concreten Bildersprache aufgebaut hatten, und den sie auf die leibliche Einheit zurückführten, ließ auch noch eine geistige Einheit zu, welche sie verborgen andeuteten.

Es hat aber ein falscher Rationalismus sich auf Dante auf-

gebaut, indem der Widerspruch der Subjektivität, der sich zwischen Glauben und Schauen findet, von Seite der Singularität urgirt worden ist, statt daß man dem objektiven Glaubensgrunde den objektiven Wissensgrund gegenübergehalten hätte, um die Uebereinstimmung nicht des Einzelwissens, — denn der Einzelne ist von seinem Willen und von seiner Fähigkeit abhängig, — sondern des Universalwissens, d. h. der Denkgesetze, das allem Wissen des Subjekts ebenso vorausgehen muß, wie die Geschichte und Autorität, ausfindig zu machen. Die Offenbarung stimmt aber mit den Denkgesetzen überein, sonst wäre sie nicht Offenbarung, aber sie hängt darum nicht von ihnen ab, und noch weniger von der vermeinten Einsicht des Einzelnen in dieselben.

Ebenso wie auf Dante ein falscher Sceptizismus, ist auf Thomas von Aquin ein falscher Dogmatismus gebaut worden. Man berief sich auf seine Form, statt auf seinen Inhalt, ergriff den Leib, und nachdem dieser längst ein Leichnam geworden, wollte man doch nicht erkennen, daß die Kraft in der Seele lag. Seine Tiefe wurde vergessen, und sein Erbtheil verschwand unter den Händen ungeschickter Ausleger. Jedoch der Glaube ist treuer als sein Verfechter. Die menschliche Natur sehnt sich nach der Tiefe der Quelle ewiger Wahrheiten, und läßt den einmal geschenkten Schatz sich nicht rauben.

§. 168. Ariost.

Wie in Dante der übernatürliche Glaubensgrund in eine gewisse Subjektivität eintretend, Leben und sprachliche Bildung gewonnen hatte, so war zwar für diesen Lebenskreis der Umfang der darin möglichen Bildungen gerade durch die Tiefe der Dante'schen Poesie erfüllt. Das Leben jener Zeit war aber noch keineswegs erschöpft. Der natürliche Lebensgrund hatte gleichfalls gelernt, sich in einem übernatürlichen Lichte zu beschauen. Die Phantasie des Orients war durch die Kreuzzüge den Occidentalen bekannt geworden. Der Reichthum des seelischen Lebens war aufgeblüht. Ein duftender Garten orientalischer Mährchenwelt hatte sich dem christlichen Sinne eröffnet, und er ergriff sein Vorrecht,

die goldenen und silbernen Gefäße Aegyptens sich anzueignen. Der Besitz der Mauern Jerusalems war nicht in den Händen der Kreuzfahrer geblieben, aber die orientalischen Anschauungen waren in ihrer Seele zurückgeblieben, und gestalteten auf diesem Grunde eine neue Reihe von reichen überschwenglichen Lichtbildern, die nach manchen Versuchen endlich in Ariost sich zu einem reichen Dichterwerke zusammenfanden.

Ludwig Ariosto, geboren zu Reggio 1474 und gestorben zu Ferrara 1533, steht bereits an der Schwelle des Uebergangs der eigentlichen Blüthe des Mittelalters zu einer ihr ganz entgegengesetzten Bildung. Er ist der volle Gegensatz von Dante. Statt in die Tiefe des einfachen Glaubenslebens sich zu versenken, hat er seinen Sinn für den Reichthum und die unübersehbare Mannigfaltigkeit des äußerlichen Lebens aufgeschlossen. Hier begegnet aber die Tiefe der Tiefe. In diesem Reichthum hat er sich gleichfalls zu einer Höhe und Allgemeinheit der objektiven Anschauung emporgeschwungen, die seinen Empfindungen allgemein menschliche, objektiv wahre Bedeutung gibt.

Es ist der seelische Grund der Liebe und der daraus hervorquellenden Neigungen und Kräfte in ihrer Tiefe nach Innen und in ihrer Leichtfertigkeit nach Außen, den er als allgemeines Band um die zahllosen Blumen seines üppigen Gartens gezogen. In diesem Grunde ist er mit Dante und dem ganzen Mittelalter gleichbedeutend. Statt aber mit Dante den Faden seiner Visionen festzuhalten, hüpft er mit einer unnachahmlichen Leichtigkeit, mit einem unerreichbar genialen Muthwillen von einem Gegenstande zum andern. Der Hörer findet sich stets in einem Zauberwalde, wo Licht und Schatten, phantastische Gestalten und lebendige natürliche Wesen, Erscheinung und Wirklichkeit so bunt miteinander wechseln, daß er aus dem Zustande der angeschauten Aufmerksamkeit, wie diese Welt von Wundern sich allmählich entwirren soll, gar nicht herauskommt. Hier kommt eine überirdisch schöne Jungfrau herangesprengt, und gleich darauf ein Ritter, und dann wieder ein Zauberer; nun verwandelt sich alles in eine wilde Schlacht, nun wird die Schaubühne zum Meer, zur finstern Höhle,

zum Prunkgemach, zur stillen Einsamkeit verliebter Hirten und Sänger. Keine Erfindungsgabe kann wunderbarere Gestalten zusammenhäufen, keine Erfahrung mehr psychologische Wahrheit in einem wohlüberlegten Buche niederlegen. Was man auf dem Felde des Romans und der Erzählung noch erfinden will, ist längst durch Ariost übertroffen.

Diese bunte Welt hat aber darum doch wieder einen höchst einfachen Sinn. Es ist das Leben der Seele, das ohne Einsicht in den höhern Plan der Freiheit von seinen Neigungen getrieben wird, und in diesem beinahe willenslosen Treiben doch überall die subjektive Kraft bewährt, und jeden Menschen zum Mittelpunkt einer eigenen Welt macht, in welcher er, wenn nicht der Einsicht, doch dem Willen nach als freie Persönlichkeit schafft und wirkt, die Leitung zum Besten des Ganzen einer höhern Hand überlassend. Die Widersprüche, die Wunder und die Verwirrungen häufen sich, aber diese innere Freistätte wird nicht angetastet. Der Mensch, statt Wunder zu schauen, weil sie seine Freiheit zu gefährden drohen, hofft und wünscht sie doch jeden Augenblick, je mehr er diesem seelischen Zuge folgt, und kann nicht leben ohne sie. Auch verschlingen sich die Fäden des Schicksals der Einzelnen so mannigfach, und scheinen so willkührlich und zufällig, daß sie eben so leicht an ein wunderbares Walten als an einen andern Grund angeknüpft werden können. So erklärt der Dichter die Tiefe der Natur des Menschen. Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind, sagt ein anderer Dichter. Die Wahrheit aber ist, daß das Wunder der höchste Grund für alle denkbaren Erscheinungen ist.

Das Wunder ist die Offenbarung der Freiheit, und diese liebt sich das Wunder als den eigentlichen Ring Salomonis, in dem sie allein ihre Herrschaft behaupten mag. Selbst die götheschе Verzweiflung eines Faust und die Verpfändung seiner Seele an den Bösen, um die Macht der Willkühr zu erreichen, gibt nur auf eine andere Weise von diesem letzten Streben des Geistes Zeugniß. Diese Macht des Wunders ergreift Ariost durch die poetische Kraft, durch die Phantasie, und gibt ihr eine eben so

plastische Wirklichkeit als Dante. Auch er hat daher in gleicher Weise einen tiefen Grund des natürlichen Lebens für die freie Persönlichkeit geoffenbart. Auch das Leben muß sich gestalten im Einklang oder Mißklang mit der religiösen Wahrheit, und gestaltet sich auf dem Boden der Freiheit und des Wunders.

Aber Ariost ist eben so wenig verstanden worden als Dante. Man hat es unterlassen, seine Erfindungen ins geistige Leben zu übersetzen, Wahrheit und Dichtung voneinander zu scheiden, und des Wesens seiner phantastischen Welt sich zu bemächtigen. Die Schwanenjungfrau, die unsichtbar den Faden des Schicksals spinnt, hatte auf eine Zeit lang ihr Fluggewand abgelegt, um sich in irdischen Seen zu baden, aber Niemand hat ihr das Fluggewand geraubt, um die Ueberirdische in die himmlische Behausung einzuführen.

Eine große Wahrheit ist in zwei ganz verschiedenen Gestalten sichtbar geworden, und darum hat man ihr einfaches Wesen nicht verstanden. Es ist die Freiheit, die im Natürlichen und Uebernatürlichen das Wunder zum Grund aller Erscheinungen legt. Wie aber vor dieser Einheit in Dante das historische und natürliche Leben sich ausbreitet, damit das Eine in der Mannigfaltigkeit sich offenbaren könne, so geschieht es auch im Ariost.

Alle Völker der damals bekannten Erde versammeln sich um einen historischen Mittelpunkt. Europa und Asien, Süd und Nord verknüpfen sich in einer einzigen Begebenheit. Diese alle aber knüpft nicht blos die Begebenheit, sondern der allgemeine Grund der menschlichen Neigungen an einem Bande zusammen. Mohamedaner und Christen sind in Haß und Liebe, in Tugend und Laster sich als Menschen ähnlich, nur die letzte Freiheit und die Verbindung derselben mit einer höhern Macht macht die Christen zum Mittelpunkt der Geschichte. Dieser Mittelpunkt als ein geistiger in Dante und als natürlicher in Ariost betrachtet, tritt in dem erstern oft mit einer mit sich selbst in Widerspruch tretenden Uebermacht hervor, während er im Letztern von dem seelischen Grund des allgemeinen Naturlebens allzusehr verdunkelt wird. In beiden ist er noch nicht geistig ergriffen, sondern nur gläubig vorausgesetzt. Im

Dante bildet stets die Zukunft den Mittelpunkt aller Beziehungen des Lebens und der Geschichte, in Ariost die lebendige Gegenwart. Beide aber knüpfen an einen freien, höchsten, übernatürlichen Grund an, der, wenn auch nicht erklärt, doch immerhin als höchster geehrt werden muß.

Ob Heid oder Christ, jeder Mensch ist beim Ariost wieder Mittelpunkt seines eigenen Strebens. Die Grundzüge der Nationen modificiren nur diesen allgemeinen Charakter. Ebenso treten die subjektiven Gestalten des Könnens, Denkens und Thuns im Ariost wieder hervor, während beim Dante die objektiven Verhältnisse von gut und bös und ihr Uebergang sich ausprägt. Roland, Rinald und Rüdiger bilden die Grundgestalten dieser natürlichen Verhältnisse. Ueber allem aber steht die Freiheit des Einzelnen, die auf den natürlichen Anlagen und den nationalen und historischen Vorbedingungen sich auferbaut. Die allgemeine historische Begebenheit tritt daher ganz in den Hintergrund gegen die Schicksale der Einzelnen. Sie ist nur der äußerliche Knotenpunkt, um alle diese individuellen Kräfte mit einander in Berührung zu bringen. Auch darin ist die ariostische Lebensanschauung eine tief christliche.

§. 169. Torquato Tasso.

Mit dem reinen Gegensatze, der zwischen der übernatürlichen und natürlichen Objektivität des Lebens, zwischen Dante und Ariosto bestand, konnte die romanisch-epische Poesie nicht schließen. Es mußte nothwendig der übernatürliche Berührungspunkt der natürlichen Kräfte in einer historischen Veranlassung sich mit den natürlichen Anlagen schneiden, und so eine Ineinsbildung beider auf dem Grunde eines allgemeinen Glaubens- und Seelenlebens sich finden. Diese letztere Vereinigung von Gegenwart und Zukunft in der Vergangenheit, welche durch die gegenwärtige Auffassung die Zukunft beherrscht, bot jene allgemeine Unternehmung der christlichen Geschichte dar, in welcher alle subjektiven und nationalen Anlagen und Vorbedingungen sich zu einem gemeinschaftlichen christlichen Werke verbanden. Diese historische Einheit bildete die

mittelalterliche Erscheinung der Kreuzzüge. Diese weltgeschichtliche Verbindung aller christlichen Nationen ist in ihrem einfachen Mittelgliede in der Erstürmung Jerusalems als epischer Stoff benutzt worden von dem letzten epischen Dichter der romanischen Poesie, von Tasso.

Torquato Tasso, geboren 1544 zu Sorrento, gestorben 1595, gehört bereits der Zeit der Nachblüthe des romanischen Lebens an. Die Bildung der vorausgehenden Jahrhunderte hatte in Italien eine ausgebildete Sprache, eine ihrer selbst mächtige Form und eine Sicherheit des Glanzes italienischer Kunst und Herrlichkeit erzeugt, die in Torquato Tasso ihre letzte Blüthe trieb, um dann auf immer zu verschwinden. Die vorausgehende poetische Entwicklung der italienischen Sprache und des episch-christlichen Elements der Poesie machte eine solche Erscheinung auf dem Gebiete der poetischen Entwicklung der romanischen Bildung nothwendig, um der bereits eingegangenen Entfaltung einen Schlußstein aufzusetzen, und diesen Schluß bildete nach seiner ganzen Anlage Tasso.

In ihm dämmert bereits der Uebergang zu einer andern einheitlichen Lebensanschauung herauf, und er steht als Einheitspunkt der ältern Bildung mit der darauf gebauten subjektiven folgenden in nächster Verbindung. Die Subjektivität ist bei ihm bereits über das seelische Leben mächtig geworden, und obwohl noch auf diesem Grunde aufgebaut, und durch die allgemeinen Gegensätze des seelischen Lebens gebunden, lassen sich dennoch die bestimmten Gliederungen der subjektiven Kräfte deutlich erkennen; die dantische ungelöste Einheit und die ariostische und unendliche Mannigfaltigkeit sind in ihm in der Trilogie der natürlichen Kräfte in Vermittlung getreten. Es ist die Einheit und Mannigfaltigkeit in der Dreieinheit zu einer erschöpfenden Einheit der wesentlichen Gegensätze geworden. Die drei Hauptfelder seines Epos sind zu einem großen christlichen Werke vereinigt, und bringen nur in dieser Vereinigung das Werk zu Stande.

Darin liegt die tiefe Bedeutung des befreiten Jerusalems, daß die Einheit dieser drei Grundkräfte in jenen drei Haupthelden

sich offenbart. Es mußte daher eine gemeinsame Begebenheit gesucht werden, damit ein äußerlicher Einheitspunkt vorhanden war, um jene Kräfte miteinander zu verbinden. Wie nun in der vorchristlichen Zeit alle subjektiven Kräfte in ihrer Scheidung sich ausgebildet und am Ende sich wechselseitig einander negirt hatten, mußte das christliche Leben alle geschiedenen Kräfte in einer höhern Bestimmung wieder in Eins verbinden. Die Iliade, Odyssee und Aeneide finden sich daher in ihren Haupthelden im befreiten Jerusalem in Eins verbunden. Keine Kraft darf für sich sich ausbilden und im Widerspruch mit der andern; und keine darf verschmäht werden, wenn das Werk christlicher Bildung gelingen soll. So haben sich Petrus, Paulus und Johannes, die drei Fürsten der Apostel, zu einem Werke verbunden, und bilden in dieser Trilogie die Bezeichnung der in der Kirche fortlebenden und fortwirkenden apostolischen Kräfte. Es ist Petrus der äußerliche Mittelpunkt, der Heerführer der streitenden Kirche; Paulus aber ist der mächtige Held, und Johannes die stille, versöhnende und intuitive Kraft. Paulus ist der Mann des Gedankens und der Spekulation, Johannes der Mann der Betrachtung und der Phantasie und Petrus der Mann des thätigen, einheitlich praktischen Lebens, der Mann der äußern Ordnung. Ihm sind die beiden andern beigegeben, aber ohne sie würde er auch nichts vermögen. So ist Gottfried der fromme und umsichtige Feldherr, der auf Gott vertraut und die Autorität der äußern Ordnung bewahrt, Rinald ist der kräftige, dareinschlagende Held, und Tankred der wilde Schwärmer; alle beide aber sind dem Gottfried in äußerer Stellung untergeordnet.

Mit dieser Subjektivität der einzelnen Helden ist die Vielseitigkeit Ariosts in allgemeinen Verhältnissen erschöpft, zugleich aber auch die subjektive Einheit Dante's zu einer objektiven geworden. Dante verbindet die objektive Dreiheit des Lebens in seiner subjektiv einfachen Anschauung, und Tasso löset die menschliche Subjektivität und die Dreizahl ihrer Kräfte, um sie in eine objektive Einheit eines gemeinschaftlich mit bewußter Kraft unternommenen Werkes zu verbinden. Hat nun Dante mehr den griechischen

Vorbildern sich in seiner plastischen Einheit genähert, dagegen aber Ariost mehr der orientalischen Vorstellungsweise sich angeschlossen, so verbindet Tasso beide Gegensätze miteinander.

Die Schilderung der subjektiven Kräfte bringt ihn mit der Trilogie der griechisch-römischen Epopöen in nahe Berührung, und es ist unschwer, in seinem Rinald, Tankred und Gottfried den Achill und Ulyß des Homer und den Aeneas des Virgil wieder zu erkennen, nur daß das Verhältniß der beiden ersten durch die im Christenthum mehr vorherrschende paulinische Kraft des Gedankens, und durch die mehr in der Stille von Pathmos sich offenbarende Johanneische Kraft der Empfindung und Bildung etwas modificirt erscheint.

Die Schilderung der objektiven Geschichte, in der jene subjektiven Kräfte zusammentreffen, ohne daß sie dieselbe gerade in ihrem Grunde hervorrufen, welcher vielmehr als ein andersweher und objektiv gegebener erscheint, ist der orientalischen Entwicklung angemessen, und führt daher eben so sehr zur Allgemeinheit des seelischen Lebens, wie die griechisch-römische Bildung die Subjektivirung und Sonderung der einzelnen Kräfte bestimmte. Jene Subjektivirung strebt daher in jeder einzelnen Kraft wieder zum seelischen Dualismus und zur Unmittelbarkeit desselben zurück. Die handelnde Subjektivität in Gottfried verbindet sich in dantischer Glaubensinnigkeit unmittelbar durch das Gebet mit der göttlichen Hülfe; dagegen ist die strebende Kraft Rinalds mit dem irdischen und natürlichen Grunde aller menschlichen Kraft in unzertrennter Einheit verbunden, so daß sie mehr der innerlich treibenden Begeisterung als der geistig selbstbewußten Willenskraft gehorcht. Gottfried vergißt daher häufig der irdischen Kraft, die er zu seinem Ziele bedarf, und Rinald vergißt leicht des einheitlichen geistigen Zieles, zu dem er seine Kraft benutzen soll. In Tankred aber ist die mittlere Stimmung zwischen beiden ausgesprochen. Er ist der Mann der seelischen Empfindung, der Mann der Sehnsucht und Liebe; immer in Banden der seelischen Neigung verstrickt; weder dem Geiste noch dem Leibe, sondern eben nur dem dunkeln Sehnen des Herzens gehorchend, das nicht von

den Sinnen, nicht vom Geiste, sondern nur von der unbewußten Neigung getragen wird. Er ist ganz das Bild der mittelalterlichen Minnesehnsucht, ein ächtes Kind seiner Zeit, der vollkommenste Ausdruck der damals herrschenden romantischen Gesinnung.

So subjektiv bestimmt ausgeprägt daher auch diese drei Gestalten Tasso's erscheinen, so sehr ist doch auch wieder das seelisch Unbestimmte und Allgemeine in dieser Besonderheit herrschend. Es ist das rein Menschliche in seiner doppelten sonderheitlichen und allgemeinen Beziehung, in dem quantitativen und qualitativen Verhältnisse ausgesprochen. Mit dieser allgemein menschlichen Bedeutung des Gedichtes verbindet sich dann zugleich die national-zeitliche, durch welche das Allgemeine sich offenbaren muß, aufs Innigste. Diese drei Helden des Gedichts sind in ihrer allgemeinen Bedeutung zugleich die Typen für die national-romanische Bildung, welcher der Dichter angehört. Italien, Frankreich und Spanien begegnen sich in diesen drei Heldengestalten. Rinald ist nach seiner ganzen Erscheinung Italiener. Er ist die sinnlich glühende, naturbegabteste Gestalt. In ihm spiegelt sich das mittelalterlich italienische Nationalleben, in dem Kunst und Wissenschaft im Glanze Rinaldischer Naturkraft blühten. Gottfried von Bouillon aber ist der Sohn Frankreichs, ein Mann des praktischen Talents. Frankreich aber hat unter den drei romanischen Völkern überhaupt die Aufgabe, das politisch praktische, das römische Staatsleben auszubilden. Italien dagegen hatte die griechische Bildung zu seinem Antheil erhalten, und daher Kunst und Wissenschaft in seinem Schooße gehegt. Spanien aber war bestimmt zur Ausgleichung der romanischen Bildung und somit der griechisch-römischen mit der orientalischen. Ihm war ein reicherer Antheil des Seelenlebens zugefallen. Die eigentliche romantische Richtung hatte in Spanien sich gebildet. Schon der Cid und die ganze Romanzenpoesie gibt dafür Zeugniß. In dieser Gestalt erscheint Tankred. Seine ganze Bildung trägt deutsch-orientalisches Gepräge. So erscheint Spanien als Uebergang zur deutschen Bildung. Dafür gibt auch das spekulative Element, der eintretende Mystizismus, die spanische Malerei und Dramatik das augenfäl-

Vorbildern sich in seiner plastischen Einheit genähert, dagegen aber Ariost mehr der orientalischen Vorstellungsweise sich angeschlossen, so verbindet Tasso beide Gegensätze miteinander.

Die Schilderung der subjektiven Kräfte bringt ihn mit der Trilogie der griechisch-römischen Epopöen in nahe Berührung, und es ist unschwer, in seinem Rinald, Tankred und Gottfried den Achill und Ulyß des Homer und den Aeneas des Virgil wieder zu erkennen, nur daß das Verhältniß der beiden ersten durch die im Christenthum mehr vorherrschende paulinische Kraft des Gedankens, und durch die mehr in der Stille von Pathmos sich offenbarende Johanneische Kraft der Empfindung und Bildung etwas modificirt erscheint.

Die Schilderung der objektiven Geschichte, in der jene subjektiven Kräfte zusammentreffen, ohne daß sie dieselbe gerade in ihrem Grunde hervorrufen, welcher vielmehr als ein anderswoher und objektiv gegebener erscheint, ist der orientalischen Entwicklung angemessen, und führt daher eben so sehr zur Allgemeinheit des seelischen Lebens, wie die griechisch-römische Bildung die Subjektivirung und Sonderung der einzelnen Kräfte bestimmte. Jene Subjektivirung strebt daher in jeder einzelnen Kraft wieder zum seelischen Dualismus und zur Unmittelbarkeit desselben zurück. Die handelnde Subjektivität in Gottfried verbindet sich in dantischer Glaubensinnigkeit unmittelbar durch das Gebet mit der göttlichen Hülfe; dagegen ist die strebende Kraft Rinalds mit dem irdischen und natürlichen Grunde aller menschlichen Kraft in unzertrennter Einheit verbunden, so daß sie mehr der innerlich treibenden Begeisterung als der geistig selbstbewußten Willenskraft gehorcht. Gottfried vergißt daher häufig der irdischen Kraft, die er zu seinem Ziele bedarf, und Rinald vergißt leicht des einheitlichen geistigen Zieles, zu dem er seine Kraft benutzen soll. In Tankred aber ist die mittlere Stimmung zwischen beiden ausgesprochen. Er ist der Mann der seelischen Empfindung, der Mann der Sehnsucht und Liebe; immer in Banden der seelischen Neigung verstrickt; weder dem Geiste noch dem Leibe, sondern eben nur dem dunkeln Sehnen des Herzens gehorchend, das nicht von

den Sinnen, nicht vom Geiste, sondern nur von der unbewußten Neigung getragen wird. Er ist ganz das Bild der mittelalterlichen Minnesehnsucht, ein ächtes Kind seiner Zeit, der vollkommenste Ausdruck der damals herrschenden romantischen Gesinnung.

So subjektiv bestimmt ausgeprägt daher auch diese drei Gestalten Tasso's erscheinen, so sehr ist doch auch wieder das seelisch Unbestimmte und Allgemeine in dieser Besonderheit herrschend. Es ist das rein Menschliche in seiner doppelten sonderheitlichen und allgemeinen Beziehung, in dem quantitativen und qualitativen Verhältnisse ausgesprochen. Mit dieser allgemein menschlichen Bedeutung des Gedichtes verbindet sich dann zugleich die national-zeitliche, durch welche das Allgemeine sich offenbaren muß, aufs Innigste. Diese drei Helden des Gedichts sind in ihrer allgemeinen Bedeutung zugleich die Typen für die national-romanische Bildung, welcher der Dichter angehört. Italien, Frankreich und Spanien begegnen sich in diesen drei Heldengestalten. Rinald ist nach seiner ganzen Erscheinung Italiener. Er ist die sinnlich glühende, naturbegabteste Gestalt. In ihm spiegelt sich das mittelalterlich italienische Nationalleben, in dem Kunst und Wissenschaft im Glanze Rinaldischer Naturkraft blühten. Gottfried von Bouillon aber ist der Sohn Frankreichs, ein Mann des praktischen Talents. Frankreich aber hat unter den drei romanischen Völkern überhaupt die Aufgabe, das politisch praktische, das römische Staatsleben auszubilden. Italien dagegen hatte die griechische Bildung zu seinem Antheil erhalten, und daher Kunst und Wissenschaft in seinem Schooße gehegt. Spanien aber war bestimmt zur Ausgleichung der romanischen Bildung und somit der griechisch-römischen mit der orientalischen. Ihm war ein reicherer Antheil des Seelenlebens zugefallen. Die eigentliche romantische Richtung hatte in Spanien sich gebildet. Schon der Cid und die ganze Romanzenpoesie gibt dafür Zeugniß. In dieser Gestalt erscheint Tankred. Seine ganze Bildung trägt deutsch-orientalisches Gepräge. So erscheint Spanien als Uebergang zur deutschen Bildung. Dafür gibt auch das spekulative Element, der eintretende Mystizismus, die spanische Malerei und Dramatik das augenfäl-

ligste Zeugniß. Auch Cervantes, der mit Tasso fast gleichzeitig zu nennen ist, hat durch die Einführung des Humors in die christliche Poesie den Grund zu der spätern englisch-deutschen Dichtkunst gelegt.

In dieser Verbindung der einzelnen Glieder erscheint das befreite Jerusalem als vollkommenes episches Kunstwerk, als formal höchster Entwicklungspunkt der romanischen Epik.

Wollte man den Dante mit Aeschylus vergleichen in Beziehung auf poetischen Werth, so müßte man, um die Analogie der drei Epiker der romanischen Poesie mit den Tragikern Griechenlands festzuhalten, den Ariost mit Euripides, den Tasso aber mit Sophokles in Parallele bringen. In ihrem Verhältnisse zu den classischen Epopöen ist die denkende Kraft durch Dante, die Kraft der Phantasie durch Ariost und die Einheit beider in der bewußten Handlung durch Tasso bezeichnet. Diese Parallele setzt aber stets ein geändertes Verhältniß der Funktion des Denkens und Könnens, und also auch der moralischen Kraft zum neuen Lebensinhalte voraus.

Mit Tasso ist aber auch bei diesem geänderten Verhältnisse der Kreislauf der romanischen Epopöendichtung beschlossen. Das seelische Leben hat sich im Verhältniß zum geistig höchsten Inhalt, zur irdischen Erscheinung, und zu den persönlichen Kräften des Menschen hinreichend bezeichnend ausgesprochen. Die mittelbare, bewußte Verbindung war auf diesem Wege der Objektivirung überhaupt nicht zu erreichen. Die Gegensätze waren vereinigt, so weit es auf diesem Gebiete möglich war. Orient und Occident, Leib und Seele erschienen durch die äußere Ordnung der Dinge ausgeglichen, und mit dieser Ausgleichung war die romanische Entwicklung in ihrer Grundbedingung einer fortführenden Kraft des hergebrachten natürlichen Eigenthums der Menschen durch den neuen Glaubensinhalt zu Ende.

§. 170. Die Nachklänge der romanisch-epischen Dichtkunst in Ercilla, Camoens und Cervantes.

Schon mit Tasso beginnt der Verfall des romanischen Lebens. Die Epopöendichtung aber hatte mit ihm auf diesem Gebiet ihre

Aufgabe erfüllt. Die Versuche eines Ercilla in Spanien und eines Camoens in Portugal konnten dem bereits Gewonnenen nichts mehr hinzuthun, sondern nur die bereits erschöpfte Bildungskraft der romanischen Epik bezeugen.

Don Alonso de Ercilla y Zuniga (ungefähr von 1536 bis 1596 lebend) hat in seiner Araucana die Heldenthaten der Spanier in Amerika zu schildern versucht. Seinem Versuche aber mangelt sowohl die höhere nationale Bedeutung, indem selbst der spanische Nationalcharakter sich in diesem einseitigen Gegensatze mit ungebildeten Völkern nicht vollständig entwickeln konnte, und noch mehr die allgemein menschliche und einheitlich geistig religiöse Bedeutung, die dem Epos erst die höhere poetische Weihe ertheilen muß.

Auch Louis de Camoens, geb. zu Lissabon 1524, gest. 1579, hat in seinen Lusiaden die Heldenthaten des portugiesischen Volkes in Asien zu beschreiben versucht. Ihm gebricht es aber gleichfalls an der völkergeschichtlichen und welthistorischen Einheit, und in Beziehung auf den geistigen Grund ist die Ausbreitung des christlichen Glaubens und die Einführung der griechischen Mythologie ein höchst mißlungener Versuch zu nennen, das an sich Entgegengesetzte ohne weitere Mittelglieder zu verbinden. Welches Absurde schließt der Gedanke in sich, daß Venus die Portugiesen nach Ostindien leitet, und ihnen übernatürlichen Schutz angedeihen läßt, damit sie dort den christlichen Glauben verbreiten, und daß eben diese Venus dann nach ihrer Weise die Portugiesen für ihre fromme Unternehmung belohnt! Auch hat Camoens diesen Widerspruch selbst gefühlt, und darum offen gestanden, er habe diesen Versuch nur als formale Stütze des Gedichtes gemacht, indem ihm sonst die Maschinerie für die Darstellung gefehlt hätte.

Diese beiden Versuche einer epischen Poesie, der es bereits an Tiefe des Inhalts und allgemeiner Bedeutung und daher an dem eigentlich vorhistorischen epischen Elemente gebricht, bilden den Uebergang zur vollen Umkehr der epischen Poesie in sich selbst, wie sie fast gleichzeitig oder doch nur sehr kurze Zeit

nach ihnen durch den vielberühmten Donquixote und seinen unvergleichlichen Schildknappen Sancho Pansa Cervantes de Saavedra, geb. zu Alkala de Henares 1547, gest. zu Madrid 1616, vollendet worden ist. Der Donquixote ist mit dem Aristophanes innig genug verwandt, um zuerst mit diesem verglichen zu werden. Aristophanes verhält sich dem Inhalte seiner Komik nach fast ebenso zur griechischen Tragödie, wie Cervantes zum romanischen Epos. Die allgemeine Projektenmacherei der Vögel ist in die seltsame romantische Narrheit des Donquixote umgeschlagen, und der gemeine Sinn nach Geld und Genuß im Plutos hat sich zum reellen und individuellen Sancho verkörpert. Es sind die beiden Grundelemente der Nationalbildung, die sprichwörtliche Gewohnheit, und die übergeschnappte vorschnelle Bildung, der Leib und der Geist in ihrer verkehrten Individualisirung und in ihrem Abschweifen von einem objektiven Ziel aller Bildung. Aus dieser Inhaltslosigkeit ihres Treibens geht aber gerade der unerschöpfliche Humor des Widerspruches des menschlichen Strebens, wo es seinen eigenen Einbildungen ohne höhern Beruf überlassen ist, und der historischen Größe hervor. Donquixote ist ein eingebildeter Held, aber gerade die Affektation eines höhern Berufes ohne die innere Kraft und ohne die äußere Veranlassung läßt den Grund alles geschichtlichen Lebens im übergeschichtlichen Prinzip desselben recht deutlich sich offenbaren. So entsteht zwar die Kehrseite des wahren epischen Lebens, aber in ihr doch wieder ein vollständiges Schattenbild der Wahrheit. Wir sehnen uns nur um so lebhafter nach der wahren wunderbaren Begebenheit, je tiefer der Abstand des blos eingebildeten Lebens der Subjektivität demselben gegenüber sich offenbart.

Nachdem in Donquixote die vollständige Auflösung des mittelalterlichen geschichtlichen Lebensgrundes sich gezeigt, mußte das Leben, in wie fern es poetisch sich gestalten wollte, wohl eine andere Gestalt annehmen. Im Donquixote ist die romantische Stimmung des Mittelalters völlig in seinen geschichtlichen Ungrund eingekehrt; die platte Wirklichkeit hat sich an die Stelle der alten Schwärmerei gesetzt, die gerade in ihrer eigenen Begeisterung die

rechte Grundlage zum Empfange eines höhern Geheimnisses darbot. Als aber diese Kräfte aufgeblüht waren zur vollen Schönheit ihrer eigenen Farbenpracht, da mußte die Blume auch wieder verfallen, damit das innen schlummernde Samenkorn zur Reife gedeihen konnte. Jedes Leben hat am Ende doch nur eine vorübergehende Wirklichkeit, in wie ferne es nämlich einem sich offenbarenden, wirkenden Prinzip bildsam sich hingibt. Hat die Bildungskraft einer Zeit alle Kräfte jenem Bildungstriebe hingeopfert, so muß sie einer neuen Zeit Platz machen, bis endlich der ganze Inhalt der menschlichen Kräfte und Anlagen von jenem Prinzipe der Geschichte durchdrungen und umgeschaffen ist. Dem romantisch-seelischen Elemente des Mittelalters hatte die romanische Nationalität eine gewisse Grundlage des objektiven Glaubens und der objektiven Bildung dargeboten, der auf dem Gebiete der Geschichte mit den Kreuzzügen seine höchste Blüthe entfaltet hatte, und von da wieder in seine eigene natürliche Schwere zurücksank. Diese, von dem höhern Prinzip verlassen, strebt vergeblich, es aus sich zu ersetzen. Das höhere Element kann ihm nur von wo andersher gegeben werden. Ist dieser Beruf erschöpft, so muß sich eine andre Grundlage darbieten. Nicht mehr die Individualität der Naturkräfte kann, dem freien Geiste dienend, das Spiel des Lebens in sich abspielen sehen, sondern die freie geistige und selbstbewußte Willenskraft, die mit dem objektiven Glauben zunächst die subjektive Einsicht verbindet, muß an die Stelle der alten Objektivität treten.

Das äußere Leben ist in seinen Grundgestalten erschöpft, und die romanische Bildung nach dieser Seite hin zu Ende. Das epische Leben hat sich zur Ironie seiner selbst gewendet, in welcher Ironie aber noch ein tiefer Grund eines subjektiven Lebens, des Gefühls und des Willens hervorblitzt. So lächerlich Donquixote in seinem Widerspruch mit der Außenwelt erscheint, so ehrwürdig ist sein Herz und sein Wille. Auch Pansa ist durch seine Anhänglichkeit, so wenig diese auch von Eigennutz frei seyn mag, doch ein kernhafter Mensch, voll innerer Wahrhaftigkeit, der nur durch die Phantasielosigkeit seines Geistes, und durch die Verkehrtheit

seines Herrn lächerlich erscheint. Er ist das Volk, das stets praktisch gesinnt, doch wieder zu durchaus unhaltbaren Spekulationen sich hinreißen läßt, wenn ein Narr sich findet, der selbst an seine Träume glaubt. Er birgt dabei einen hohen Grad innerer Treue für den einmal empfangenen Eindruck von Achtung in sich, der es zu besserer Führung ebenfalls tauglich erscheinen läßt. Alle Uebergangszeiten erscheinen aber in diesem Lichte, weil ihnen der bestimmte Beruf und die klare Einsicht mangelt. Das Volk läuft Träumereien nach, und die Führer desselben glauben häufig genug an die Objektivität ihrer eigenen Gespinnste.

Dieser äußere Widerspruch birgt aber einen doppelten Schatz eines innern Lebens, den des gemüthreichen Wollens und den des empfänglichen Herzens für die historische Wahrheit. Der **Humor** ist der treffliche Blitzableiter auf dem Bau der Geschichte, der die elektrischen Strahlen, die in den Zeiten sich bilden, in einen Brennpunkt sammelt.

b. Die romanisch-lyrische Poesie.

§. 171. Der Mittelpunkt der romanischen Lyrik in Petrarka.

Mit dem Humor des Cervantes beginnt eine neue Zeit, während die alte Zeit in ihm nur die Eine, die epische Bildung endete. Eine Andre lag noch neben der epischen in dem lyrischen Gefühle, das nicht in der Begebenheit, nicht in der objektiven, sondern in der innern Glaubenswahrheit sich aussprechen konnte. Aus der Innerlichkeit des seelischen Gefühls in seiner Verbindung mit einer sichtbaren oder objektiven Gegenständlichkeit ging die **lyrische Poesie** hervor. Diese hatte sich schon mit den ersten christlichen Gesängen entwickelt. In diesen aber lag zu viel dogmatischer Grund, als daß in ihnen das Gefühl hätte zum entsprechenden Ausdruck kommen können. Die älteren Kirchengesänge von Ambrosius im vierten Jahrhundert bis zu Bonaventura, Bernard und Thomas von Aquin im dreizehnten Jahrhundert müssen daher als Uebergangsformen von der Psalmen- und Odenpoesie zur christlichen Lyrik betrachtet werden.

Die eigentliche Lyrik in ihrer vollendeten Form bedurfte nothwendig eines natürlichen äußerlichen Anknüpfungspunktes, sie mußte den allgemein seelischen Grund des orientalischen Gefühlslebens mit der griechischen Plastizität und gegenwärtigen Empfindung vereinen. Das epische Element der Romanze mußte als innere Wirklichkeit sich offenbaren, und in dieser innern Geschichte sich selbst auszusprechen suchen. In dieser Einheit des innern Lebens mit dem äußern entstand die lyrische Poesie in Italien, die in dem einfachen Erguß des Gefühls an einen bestimmten Gegenstand der seelischen Neigung sich richtete, und in einfachen Gegensätzen das Aeußere mit dem Innern verglich. So entstand die formal umschriebene Sonettenpoesie, die in ihrer ganzen Form diese Gegensätze in ihrer unauflöslichen seelischen Verschlingung auch äußerlich nachbildete.

Als Mittelpunkt aller Sonettenpoesie muß aber der italienische Dichter Petrarka betrachtet werden. Francesko Petrarka, geb. zu Arezzo 1304, gest. 1374, hat alle möglichen Gefühle, die auf diesem seelischen Grunde in seiner Vergleichung mit äußern Verhältnissen möglich sind, in seinem Sonettenkranz erschöpft. Das innere Gefühl überstrahlt wie eine Sonne alle einzelnen Stimmungen des äußern Lebens, und verleiht ihnen Licht, Glanz und Wärme. Die Gegensätze der seelischen Liebe in ihrer plastischen Erscheinung sind in Petrarka und der von ihm besungenen Laura vollständig eingeschlossen. Es ist der Ton einer schmerzlichen Sehnsucht, die unter allen Umständen als Grundton dieser Lyrik erscheint, den wir in allen seinen Liedern hören. Dieser Schmerz, auf äußere Verhältnisse begründet und innerlich von der seelischen Natur einer Liebe, die, um seelisch zu bleiben, nie zur wirklichen Vereinigung führen darf, klingt als eigentlicher Grundton überall durch. Darum erscheint Laura als die beinahe angebetete Geliebte des Dichters, aber dabei selbst spröde und zurückweisend, als die Gemahlin eines Andern und endlich als im Tode gänzlich geschiedener Gegenstand der liebenden Verehrung. Sie gilt somit in allen Beziehungen als der getrennte Gegenstand der seelischen Neigung des Herzens, die an der äußern Schönheit der Form entzündet,

nach einem auf Erde nie erreichbaren Gegenstand der Liebe strebt, und durch ihn zur geistigen Freiheit und zum Reichthum des Gedankens und der Empfindung, zur Erhabenheit der Gesinnung, zur schmerzlich beseligenden Begeisterung für ein höheres Ideal erzogen werden soll. Diese Erziehung umschreibt sich an dem entgegengesetzten Elemente dieser seelischen Neigung, an dem liebenden Dichter selbst. Dieser zehrt an seiner Liebe. Sie ist es, die ihn reich macht, die ihm die süße Kunst des Wortes verleiht, die ihm Leben und Begeisterung einhaucht; ihr verdankt er seine geistige Existenz, seine höhere Weihe. Sie führt ihn daher von dem Aeußern und der Erscheinung immer mehr zur Innerlichkeit und Wahrheit; immer besser lernt er die Erhabenheit dieses idealen Lebens kennen, und sein erst irdisches Gefühl endet zuletzt in der Betrachtung des Ewigen, wo allein die Vereinigung und die Stillung der unklaren Sehnsucht des Herzens zu erringen steht.

Dieser allmählich sich entwickelnde Grundgedanke geht wie ein läuterndes Feuer durch alle seine Gedichte hindurch. Alle Gestalten seines wechselnden Gefühls erscheinen von demselben beleuchtet in bestimmten Umrissen. Wie von unzähligen Farben schimmernd leuchtet dieses Licht durch alle Blumen seiner erfindenden Phantasie hindurch. Die Vergleichungen alle sind die Blüthen des Geistes, die aus diesem innern Lichte ihre tausend Farben erhalten. So leuchtet ein heller Frühlings-Blumengarten aus Petrarka's Sonetten uns entgegen. Alle diese Bildergruppen sind die reizende Mannigfaltigkeit, in der ein einfacher Grundgedanke durch alle möglichen Formen sich zu offenbaren strebt.

Diese Mannigfaltigkeit hat nothwendig des seelischen und leiblichen Gegensatzes sich bedienen müssen. Es ist die äußere Erscheinung, die stets als Symbol des innern Gefühls erscheint. Jedes Sonett bringt daher eine neue Vergleichung des Grundgefühls zur Erscheinung, bis endlich alle Vergleichungen in den höchsten Gegensätzen des zuerst leiblich-sinnlichen, dann seelischen und endlich geistigen Sehnens erschöpft wird. Mit dieser Erfüllung aller Vergleichungen durch ein also umschriebenes einheit-

liches Leben ist diese Sonettenpoesie in sich erfüllt, und hat neben ihrer Tiefe auch ihren Reichthum entfaltet.

Neben Petrarka ist eine eigentlich selbstständige lyrische Poesie auf diesem Gebiete nicht mehr möglich. Die spätern spanischen Lyriker, die entweder an die alte Nationalpoesie, oder an die lyrische Hymnenpoesie wieder anknüpften, und diese zuletzt auf classische Muster zurückzuführen strebten, haben daher auch nichts eigentlich Neues wiedergebracht. Petrarka hat den Gegenstand in sich erschöpft und alle andern Produkte auf diesem Boden sind nur Nachblüthen, Uebergangsformen und zerstreute Fragmente jenes großen Ganzen in seiner hochpoetischen Einheit, Mannigfaltigkeit und Allgemeinheit.

§. 172. Die Nachblüthe der romanischen Lyrik in Spanien und Portugal.

Die spanische Lyrik entfaltete sich, mit der portugiesischen Hand in Hand wandelnd, erst ohngefähr hundert Jahre nach Petrarka, und führt eine ziemliche Zahl von einzelnen Namen in ihrer Entwicklung auf, ohne daß einem einzigen derselben die wahre Dichterkrone der Originalität und der Herrscherstab über seine Mitbewerber gebührte. So finden wir in Spanien mit Anfang des sechszehnten Jahrhunderts den Boskan, gest. um das Jahr 1540, Charcilaso de la Veya 1503 — 1538, Don Diego Hurtado de Mendoza, gest. 1575, Hernando de Herrera, gest. 1578, Pouce de Leon 1527—1591, die beiden Argensolas, Superico, gest. 1613 und Bartholomeo, gest. 1631 und den auch als Lyriker geschätzten dramatischen Dichter Lope de Veya 1562—1635; in Portugal den Torge de Montemayor, gest. 1562, Saa de Miranda, gest. 1558, Camoens, Ferreira 1528—1596.

Aber auch Italien könnte noch eine ziemliche Zahl solcher lyrischer Dichter in die Reihe stellen, indem fast Niemand gefunden wurde, der zu jener Zeit in irgend einer Weise als Dichter oder fast nur als Schriftsteller auftreten wollte, der nicht ein und das andre Sonett gedichtet hatte. Solche Erscheinungen gehören

aber mehr dem Reiche der Nachpoesie, als dem der eigentlich originalen poetischen Entwicklung an.

Mit der spanischen Lyrik hatte sich ohnehin das Gefühl der Unmöglichkeit, auf diesem Gebiete Neues zu finden, kundgegeben. Man suchte daher der Lyrik an sich schon eine Uebergangsform zu geben, welche der alten Idyllendichtung entlehnt, ein dramatisches Element in sich aufnahm, um dadurch den Ausdruck des allgemeinen seelischen Gefühls zu größerer Leidenschaftlichkeit zu steigern, und eine größere Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Darstellung zu erringen. In diesem Geiste ist die Diana des Montemayor gedichtet; ein Schäferroman, in welchem der liebende Dichter unter dem Charakter eines Hirten seine unbelohnte Liebe in den bewegtesten Ausdrücken besingt. Diese Gesänge, welche sich nur die idyllische Form gesucht, um ihren innern Zusammenhang äußerlich zu verbinden, haben aber noch vorherrschenden lyrischen Gehalt und Ausdruck, wogegen in des Italieners Guarini, 1537—1612, Pastor Fido die lyrische Lebhaftigkeit bereits einen mehr beschreibenden und einfach idyllischen Charakter angenommen hat, durch den sie einen fast prosaischen Ausdruck erhält, indem an die Stelle des natürlichen lebhaften und wahren Gefühls eine erkünstelte Liebesrednerei getreten ist, die nur bei dem wirklichen Mangel eines höheren Aufschwunges die Stelle des poetischen Gefühls ersetzen kann.

Mit Guarini ist gewissermaßen eine Umwandlung des eigentlich lyrischen Elements eingetreten. Wie in Donquixote die romanische Poesie der spätern Bildung entgegenkommt, so ist in Guarini und theilweise auch schon durch die spanischen Lyriker eine Umwendung zur alten classischen Poesie hervorgetreten, und die dem Petrarka vorausgehenden kirchlichen Hymnendichter, welche sich genöthigt sahen, die alten Formen zu adoptiren, um für den neuen Inhalt einigermaßen eine äußere Gestalt zu gewinnen, haben in diesem spätern Lyriker ihre Gegenfüßler, welche die neugewonnene Form wieder an den antiken Inhalt zu gewöhnen suchten.

Zwischen diesen beiden Gegensätzen aber steht Petrarka als der eigentliche Heros der romanischen Lyrik. In ihm haben Inhalt und Umfang sich wesentlich in der vollständig adäquaten Form umschlungen. Die antik-classische Poesie in ihrer durch die Vergangenheit die Zukunft umschließenden Einheit des gegenwärtigen Gefühls hatte in ihm diese Einheit nicht verloren, aber die seelische Tiefe der alle Zeit auch in der Innerlichkeit und Allgemeinheit des Gefühls umfassenden Einheit des subjektiven Lebens mit derselben vereint. Diese seelische Allgemeinheit war gar nicht mehr an die Zeit gebunden, sondern trug den Charakter der Ueberzeitlichkeit alles fühlenden Sehnens durch die Bedeutung der seelischen Liebe, die über die alte sinnliche Liebe so weit erhoben war, in sich, und vereinigte so die orientalische Allgemeinheit mit der occidentalischen, antiken Sinnlichkeit und Plastizität. Diese Plastizität, die im Sonette mehr der anakreontischen Weise sich angenähert hatte, suchte in der mittelalterlichen romanischen Poesie aber auch der höhern pindarischen Odenform sich zu bemächtigen, mußte aber diese pindarische Ueberschau der Geschichte durch die Empfindung nothwendig in die Objektivität der Geschichte eintragen, in wiefern diese gleichfalls einen höhern überzeitlichen Charakter angenommen hatte. Die Geschichte in ihrer symbolischen Bedeutung als Offenbarung eines übernatürlichen Lebens erschien, vom Standpunkte des Gefühls aus betrachtet, als äußerer Haltpunkt des innerlichen Gefühlslebens, gleichsam als der glorreiche Bräutigam der sehnenden Weiblichkeit und Bräutlichkeit des Gefühls. In diesem Sinne nahm die lyrische Poesie die verklärten Eigenschaften und idealen Beziehungen des äußern Lebens, und suchte nun nicht den äußern Gegenstand als blos einfache Vergleichung des Gefühls für ein andres festzuhalten, sondern an diesem selbst alle Stufen der betrachtenden und im subjektiven Glauben an den besungenen Gegenstand begeisterten Empfindung an denselben offenbar zu machen. So entstand nothwendig eine weiter ausgedehnte Form der lyrischen Empfindung, die in den Canzonen und

Triumphen sich aussprach, und hier eine größere Freiheit der Bewegung sich erlauben mußte, wie die größere Ausdehnung des Gesanges und die objektivere Haltung des Gegenstandes dieß erforderte. Es war aber diese Art der Auffassung des Lebens einerseits zu sehr epischer Natur, und trug auf der andern Seite wieder zu viel Subjektives in sich, als daß es in dieser Bildung der romanischen Poesie hätte gelingen können, eine reine, nach allen Seiten vollkommen befriedigende Form zu erzeugen.

Die Canzonen bleiben bei ihrer großen Ausdehnung immer zu wenig subjektiv motivirt, als daß sie den Geist mit jenem stillen Genügen heimsuchen könnten, mit dem uns die vollkommene Harmonie der Form mit dem Inhalt erfüllt. Der Dichter mußte nothwendig die Subjektivität seines individuellen Gefühls in den Gesang eintragen, und dann war entweder die Allgemeinheit, die zu jedem Kunstwerk gehört, gestört, oder die Empfindung mußte den persönlich-geistigen Charakter annehmen, den erst die spätere Zeit zu seinem Antheil erhalten konnte. So treffen wir in den Canzonen des Camoens bereits jenes subjektive Schmerzgefühl an, das erst in der spätern Entwicklung zum Universal-Weltschmerz, und dann, wo dieser ächt war, wahrhaft poetisch geworden ist. Die Canzonen des Petrarka, die mehr individuell gehalten sind, müssen diese Individualität der Empfindung durch den subjektiven Schluß, der den Inhalt als poetische, und darum allgemeine Empfindung hinstellen will, ausgleichen, und die Canzone von Seite des erfindenden Dichters als etwas Objektives behandeln, wodurch allerdings auch ein tief poetischer Gegensatz hervorgerufen wird, der nur in der nicht verhältnißmäßigen Kürze dieses Schlusses zum vorausgehenden Inhalt einen fühlbaren Nachklang einer nicht ganz gelösten Aufgabe zurückläßt.

Neben diesen Grundformen der lyrischen Poesie haben sich in den Sestinen und Balladen Petrarka's noch eigene Formen der romanischen Lyrik gebildet, die aber in dieser blos formalen Bedeutung mehr auf den dieser Bildung innewohnenden Keim des Verfalls, als auf die eigentlich poetische Würde jener Entwicklung hinweisen.

Noch mehr tritt diese Verirrung, welche schon das Sonett zur bloßen Spielerei benutzte, und mit der Regel der äußern Form die Inhaltslosigkeit der Erfindung zu verhüllen suchte, in den übrigen künstlichen Formen dieser Poesie in den Madrigalen, Rondeaus und ähnlichen poetischen Verzierungen hervor. Es lag in diesen Formen zwar allerdings ein tieferer Grund des Inhalts, der immer an ein äußeres Gesetz gebunden werden mußte, um sich nicht in seiner seelischen Allgemeinheit zu verlieren, und der immer wieder, in allen Bildern sich selbst erkennend, auch die Rückkehr zu seinem eigenen Anfang liebte, wie sich ersteres Verhältniß im Madrigal, letzteres im Rondeau aussprach, und zugleich ein Grund der Sprache, die ohne eigentlichen Silbenfall den Ton auf den Reim allein legen, und daher diesen in allen künstlichen Verschränkungen auszubilden suchen mußte; allein dieser Grund war in seinen wesentlichen Beziehungen schon im Sonett bestimmt genug hervorgetreten, und mußte daher in der Lösung des doppelten Sonettengesetzes auch allmählig von seinem dualistischen Inhalt sich lösen. So blieb zwar die Form; aber sie hatte in ihrem Inhalt sich erschöpft.

Ein neuer Dichter der romanischen Lyrik mußte stets nur die alten Gedanken und Formen wiederholen, was ihm den poetischen Charakter entziehen mußte. Mit allem Grund kann man daher behaupten, daß in der romanischen Sprache und Bildung die lyrische Poesie ebenso ihr Amt erfüllt hat, wie die epische, und daß eine Wiedererneuerung auf diesem Gebiete des Lebens und der Sprache bei den romanischen Völkern unmöglich geworden ist. Die innen verborgene Anlage hat sich in der Zeit entwickelt, das Nebeneinander ist zum Nacheinander geworden; die Erfüllung der Kraft ist eingetreten, und keine Kraft reicht über sich selbst hinaus.

c. Die romanisch-dramatische Dichtkunst.

α. Spanisches Drama.

§. 174. Beginn des spanischen Dramas durch Cervántes und Lope de Vega.

Wenn man die lyrische Poesie der romanischen Völker mit Petrarka ihren Höhepunkt erreichen sah, und nach ihm nur noch

die Umkehr und der allmähliche Verfall derselben wahrzunehmen ist, so hat sich damit doch erst die zweite Seite der ererbten Bildungsfähigkeit der romanischen Völker in ihrer Eigenthümlichkeit dargestellt. Es ist Epos und Lyrik zur äußern Erscheinung gekommen. Die romanischen Völker haben aber von ihrem sprachlichen Bildungselemente die volle Dreizahl der poetischen Form als innenliegende Bildungsfähigkeit ihrer poetischen Entwicklung zur Anlage erhalten. Auch die dritte Form des Umfangs der Dichtkunst, das Drama, mußte bei ihnen zur Ausbildung kommen. Haben aber die Italiener das Epos und die Lyrik sich zum Antheil genommen, so ist dafür demjenigen Volke, welches überhaupt mehr dem deutschen Leben und der subjektiven Bildung geneigt war, den Spaniern, die Ausbildung der dramatischen Poesie zugefallen. Wie sie überhaupt von den romanischen Völkern zu den germanischen durch den romantischen Charakter ihrer ersten Nationalbildung den Uebergang bilden, so haben sie diesen Uebergang auch wieder durch die Ausbildung der dramatischen Poesie, durch welche die neuere poetische Entwicklung mit der ältern zusammenhängt, als den ihnen durch ihre erste nationale Bewegung eigenen, festgehalten.

Die dramatische Poesie der romanischen Völker konnte sich aber, wie überhaupt die dramatische Poesie erst am Ende nach vorhergegangener Bildung der lyrischen und epischen Poesie entwickeln, und war auch dadurch wieder in die Mitte zwischen einer ältern und neuern Zeit gesetzt. In ihr begegnen sich die germanischen und romanischen Völker. Die germanische mittelalterliche Bildung hatte kein Drama; aber sie fand dasselbe in dem romantischen Spanien, wo sie gewissermaßen die Hälfte ihrer Nationaleigenthümlichkeit in den Händen der lateinischen Sprache zurückgelassen hatte. Man kann daher das spanische Drama beinahe ebenso schicklich am Ende der altdeutschen als der altgermanischen Poesie anfügen, und hat dann zugleich einen doppelten Anknüpfungspunkt an die ältere und an die neuere Zeit in derselben.

Das spanische Drama beginnt im 16ten Jahrhundert mit der Tragödie des Cervantes, ohne doch mit ihm zu einer richtigen

Form zu gelangen. Es ist mehr der Ausdruck des Studiums der Alten auf die spanische Geschichte angewendet, als eine wirklich poetische Wahrheit, was uns in den Dramen des Cervantes begegnet.

Gewaltiger und reicher dagegen erscheint die dramatische Poesie in Spanien mit dem fruchtbarsten National-Schriftsteller Spaniens, dem Zeitgenossen des Cervantes, Lope de Vega, der eine solche Anzahl von dramatischen und andern Werken verfaßte, daß man wohl über diese Fruchtbarkeit erstaunen muß, dagegen an der Vollendung seiner Werke um so gerechtern Zweifel erheben darf. Das Meiste von dem, was er in dieser Hast geschrieben, mag wohl mit Recht der Vergessenheit verfallen; indeß gibt diese Fruchtbarkeit doch auch wieder sowohl von der Biegsamkeit der Sprache, als von dem tiefen Blick des Dichters in das menschliche Herz, durch den er allein im Stande seyn konnte, ihm stets neue Seiten der Empfindung abzuhorchen, Zeugniß. Eine Sprache, die sich mit solcher Leichtigkeit behandeln ließ, daß man von Lope de Vega rühmen konnte, er habe eben so leicht oder noch leichter in Versen als in Prosa geschrieben, bot einem wahren Dichter einen so fügsamen Stoff dar, daß er sich mit größter Freiheit in ihm bewegen, und ohne Widerstand von Seite des Stoffes seinen Gefühlen Gestalt verleihen konnte. Von der Tiefe des dichterischen Sinnes in Lope geben aber doch wieder einige seiner poetischen Erzeugnisse einen so deutlichen und rühmlichen Beweis, daß ihr Glanz durch die große Zahl mittelmäßiger Werke nicht verdunkelt werden kann.

Seine Estrella ist so tief in den Geist der neuern Tragödie eingedrungen, daß sie in vielen Beziehungen als die rein ausgeprägte, vollständige Form der ganzen romanischen Tragödiendichtung gelten kann. Die Entzweiung zwischen Liebe und Recht ist mit allgemein menschlicher Wahrheit und Tiefe des seelischen Gefühls und mit ächt spanischer und mittelalterlich autoritätsgläubiger Gewalt der Verehrung gegen den König ausgesprochen, so daß uns die ganze Zeit im Glanze ihres Muthes, ihres Glaubens und ihres daraus hervorbrechenden Willenskraft und in dem hohen Adel ihrer sich selbst verläugnenden Gesinnung im schönsten Lichte

sich offenbart. Man muß sich zwar gestehen, daß ein innerer Widerspruch, ein übertriebener Eifer, der ohne Untersuchung sich der Autorität unterwirft, uns die Ueberzeugung abnöthigt, daß die Erkenntniß der wahren Bedeutung der Pflicht und Autorität einerseits und der Liebe andrerseits keineswegs mit sich im Klaren ist, und daß sich eben so gut eine Reihe von Vorurtheilen, ja die widernatürlichste Verkehrtheit der Handlungsweise auf solche Voraussetzungen gründen lasse; aber man mußte doch dabei auch den Adel der Gesinnung bewundern, und bekennen, daß mit solcher Selbstaufopferung, mit solcher Erhabenheit und Hingebung des Willens nur Gutes und Edles aus dieser Ueberzeugung hervorgehen kann. Das zeitlich Sonderheitliche des noch unbewußten Glaubens und das tief Bedeutsame, heilig Wahre und menschlich Große tritt zugleich hervor, und Eines erklärt das Andere, und beide erscheinen als gegenseitige Stützpunkte ihres sich nach Außen offenbarenden Lebens.

§. 175. Die Höhe der dramatischen Poesie in Spanien durch Calderon.

Die Höhe der dramatischen Poesie in Spanien muß aber wohl ohne weitere Frage in Calderon gesucht werden. Don Pedro de la Barka Calderon, geb. 1601 zu Madrid, gest. 1687, hat alle wesentlichen Formen der dramatischen Poesie in ihrer Verschiedenheit des Inhalts durchlaufen. Zwar kennt er die eigentliche Comödie des Aristophanes nicht, sondern hat in seinen Lustspielen sich mehr an das römische Schauspiel gehalten, und die sonderbaren Spiele des Witzes und der Laune in ihrer subjektiven oder objektiven Willkühr an die Stelle der eigentlichen Satire gesetzt. Aber auch in diesen launigen Spielen des Zufalls versteckt sich schon die humoristische Fülle des Geistes, die sich später in Shakespeare geoffenbart, in manchem blitzenden Aufleuchten des Spottes der menschlichen Freiheit über das irdische Leben. Die eigentliche Tiefe des Lustspiels aber ist nicht seine poetische Höhe, denn diese konnte sich erst mit der vollkommen frei gewordenen Subjektivität entfalten, weil in dem vollen Gefühl der Freiheit ein unvergänglicher Inhalt des Lebens, mittels dessen er

aller Erscheinung spotten konnte, dem Menschen gewiß geworden war, indem er in diesem Gefühl das eigentliche Erbtheil seiner Unsterblichkeit und Fähigkeit des Erfassens göttlicher Freiheit ahnte, und so sich der innere Punkt der tiefsten religiösen Wahrheit in ihm selbst enthüllte, und weil mit diesem übernatürlichen Lebensprinzipe auch der Schmerz der Trennung und der Nichtigkeit des wirklichen Lebens sich verbinden konnte.

Calderon aber kannte diese Emanzipation der Subjektivität, die zum vollen Widerspruch mit der objektiven Religion, aber auch zur höchsten Einheit des innern und äußern Lebens erwachsen konnte, noch nicht. Er war im Gegentheil an das feste Anhalten des gläubigen Gemüthes, an die Objektivität der Offenbarung gebunden, und gehört eben durch diese blos seelische Aufnahme der Offenbarung durch die Sehnsucht und das allgemeine Gefühl der menschlichen Schwäche ohne höheren Stützpunkt dem ersten Kreise der natürlichen Entwicklung des Lebens auf dem Boden der christlichen Geschichte an. Diesen objektiven Glaubensgrund hat er in seinen **Autos sacramentales** mit großer poetischer Kraft, aber mehr in beschreibender Rhetorik als mit subjektivem Gefühl ausgesprochen. Solche **Autos sacramentales** sind personificirte Symbole des Glaubens, die durch diese Personification zuerst sichtbare Gestalt angenommen und der menschlichen Anschauung bildlich zugänglich geworden sind. Die Elemente reden, die Sünde, der Tod, Weisheit und Liebe haben menschliche Gestalt und Sprache, aber sie haben noch nicht menschliche Gefühle erlernt. Der Mensch schaut dieses objektive Leben, glaubt an seine höhere Wahrheit, aber er erkennt noch nicht, daß in diesen Gestalten zugleich sein eigenes Leben in seinen tiefsten Geheimnissen ihm geoffenbaret ist, und vermag daher das Zeugniß wohl zu vernehmen für die Wahrheit, aber er vermag nicht aus seinem eigenen innersten Leben das Geschaute zu wiederholen, und mit tiefster Bewegung aller seiner Lebenskräfte dieses äußerlich Geoffenbarte als inneres Lebens-Centrum zu erfassen, um das Licht, das er empfangen, auch wieder nach Außen leuchten zu lassen. Alle irdische Offenbarung Gottes ist aber auch eine Menschen-Offenbarung. Gottes Natur und Menschennatur

haben sich im Erlöser in einer Person vereinigt, und der persönliche Geist, der Geist des Trostes und der Freiheit muß uns lehren, immer Eins durch das Andre zu verstehen. So hat uns Calderon zwar mächtige symbolische Figuren hingestellt, wie Giotto und Dante, aber seine Figuren bleiben doch immer Symbole, die Etwas bedeuten, aber nicht zugleich das sind, was sie bedeuten.

Tiefer ins Leben und in die poetische Wahrheit eingedrungen ist Calderon in seinen Tragödien. Hier hat sich das allgemein Menschliche mit dem göttlichen Glaubensgrunde geeinigt. Diese religiöse Begeisterung, die alle seine Stücke belebt, hat bereits Rücksprache genommen mit den Grundanlagen der menschlichen Natur, und beide verkünden nun gemeinschaftlich die gleiche Höhe des menschlichen Berufes, und die Mühe und Sorge, dieses Berufes würdig sich zu erweisen. Aber es ist denn doch immer nur das seelische Sehnen und Trachten nach Erfüllung einer allgemeinen Sehnsucht des Herzens, nach einem unbegriffenen Etwas, worin der Mensch die Erfüllung seiner Wünsche sucht, als die Gewißheit der geistigen Macht und Freiheit des Wollens und Könnens.

Der wunderthätige Magus Calderons ist mit dem Faust des Göthe in vielen Stücken sehr ähnlich gedacht, aber beide sind im Grunde verschieden durch das Begehren des calderonischen Cyprianus, der von einem seelischen Verlangen nach Liebe gedrängt, die Erfüllung seines Sehnens, das er in der Wissenschaft nicht gefunden, von der sinnlichen Vereinigung mit der schönen Justina erwartet, und von dem Satan getäuscht, zur Erkenntniß des bösen Prinzips gelangt, das im Genusse liegt; aber im heldenmüthigen Martertod glorreich endet, während der göthische Faust, der zu der Erkenntniß auch die Macht erlangen will, um der Freiheit des Willens durch die Macht desselben gewiß zu seyn, von Mephisto gerade durch seine seelische Neigung, über die ihn die Wissenschaft zuerst erhoben hatte, ohne ihm doch die geistige Kraft des innenquellenden Lebens zu ertheilen, verlockt wird, und die Sinnlichkeit, die Sünde und das seelische Sehnen in Verzweiflung beschließt.

Die allgemein menschliche Wahrheit ist bei beiden dieselbe. Nur die freie Einheit des Willens mit dem göttlichen Willen kann den Menschen beseligen. Alle Wissenschaft ohne diese Einheit bringt entweder zum Gefühl größter Verlassenheit, wie im Faust, oder zum Gefühl der unbefriedigten Sehnsucht, wie in Cyprianus. Etwas muß noch hinzukommen, um ihr lebendige Kraft einzuhauchen. Es muß der Ehrgeiz das Studium beleben, oder überhaupt ein bestimmter Zweck sich damit verbinden, wenn es den Menschen nicht zuletzt anwidern soll. Zwar liegt eine Art Genuß in der wirklichen Anschauung der schönen Harmonie der Objektivität, die uns durch die Erkenntniß zu Theil wird; allein diese Anschauung, die allerdings schon eine Art der Beseligung in sich trägt, tritt doch nur erst wahrhaft ein, wenn der tiefste religiöse Grund der Willensfreiheit und des gewollten Zweckes der Erkenntniß Gottes mit in das Studium eingetreten ist. Darum wird der wunderthätige Magus des Calderon erst groß und frei und fühlt eine innere Beseligung mit dem Glauben an Christus, und Faust wird die Beute des bösen Dämons, weil er diese Höhe der Anschauung der wahren Freiheit nicht gewinnt. Die erste Gestalt ist die poetische Wahrheit des gläubigen objektiven Lebens, das die Frage nicht löst, sondern nur ihre Lösung behauptet, indem die Beseligung des Cyprianus nicht aus dem innern Gefühl erklärt und gewußt, sondern blos geglaubt werden kann, und die zweite Gestalt ist die der subjektiven Abwendung vom objektiven Glauben, die innere Befriedigung sucht, und statt dessen in dem eigenen Herzen nur dem Versucher zur Sünde und dem Zweifel begegnet, die eine Beute der Verzweiflung aus ihm machen können, ohne doch auch diese Verzweiflung wirklich zu erringen, sondern unbewußt den Schatz der Hoffnung im Herzen festhalten helfen. Tief aus dem religiösen Drang und aus dem allgemein menschlichen Gefühl herausgegriffen sind beide poetische Gestalten. Tiefere Wahrheit in Beziehung auf das lebendige persönliche Gefühl hat der Faust; erhabenere, wenn sie innerlich geworden ist, allgemeinere und objektiv gewissere Wahrheit enthält der Cyprianus des Calderon. So erscheinen beide poetisch gewaltig und groß. Tiefer

eingreifend in die geistigen Bedürfnisse des Menschen erscheint der Faust, aber formell gerundeter, plastischer erscheint der weise Magus. Solche Macht und Lieblichkeit der Worte, solche Fülle des Ausdrucks wie im Cyprianus findet sich wohl nicht leicht wieder.

Es ist die orientalische Pracht der Farbe, die uns hier begegnet. Die auserlesensten Bilder bewegen sich in einer solchen Gluth des Colorits, daß sie durch den Glanz ihrer Erscheinung die Subjektivität uns gänzlich vergessen lassen. Zwar mangelt ihnen die subjektive Tiefe, die Gewalt des Helldunkels, wodurch die Gefühle bald lebendig nahe bald ins Unendliche sich verlierend erscheinen, und es ist alles gleich gehoben, gleich glanzvoll, gleich nah und ferne; aber dieser Mangel der Perspektive und des Helldunkels wird ersetzt durch die Würde der Formen, durch den Glanz ihrer Erscheinung.

Ueberhaupt kann man diesen Glanz des Farbenschmuckes, der zu orientalisch reichen, aber zugleich zu classisch vollendeten Bildern sich gestaltet, als den Einen Grundzug der calderonischen Poesie betrachten, durch den er einzig und unerreicht für sich dasteht, der ihn aber auch bisweilen verführte, diesem Schimmer allzusehr nachzugehen und von der objektiven Schönheit seiner Bildersprache verlockt, die subjektive Wahrscheinlichkeit des dramatischen Gefühls zu verletzen, und die Reden zu sehr ins Breite zu malen, statt sie perspektivisch zu vertiefen. Neben dieser objektiven Schönheit seiner Sprache ist das zweite charakteristische Kennzeichen der Poesie Calderons die Höhe des objektiven Glaubens, der ihn belebt, und allen seinen Personen einen Zug idealer Größe und Aufopferungsfähigkeit der Gesinnung einhaucht, die sie zu wahrhaft poetischen Gestalten macht. In dieser Idealität liegt dann die dritte Kraft der calderonischen Tragödie, die in dem dualistischen Widerspruch der menschlichen Natur zwischen Geist und Leib, der in der Seele sichtbar wird, das allgemein Menschliche ergreift, worin jeder Mensch nach zwei Seiten hin sich gezogen fühlt, von denen er mittels der innerlich gewissen Willensfreiheit der einen oder der andern sich zuwenden kann.

Allein hier begegnet die Zeit Calderons einem ihr selbst un-

lösbaren Widerspruche, daß sie nämlich nicht Gutes und Böses, sondern Autorität und Natur gegenübersetzt, und diese in einem ursprünglichen Widerspruch sich denkt, wodurch der höchste Widerspruch eben so sehr verhüllt, als enthüllt wird, und der Grund der Entsagung, wie der Grund des Gehorsams mehr als ein unfreier, denn als freier erscheint. Zwar liegt auch darin eine tiefe Wahrheit, ein Geheimniß des Glaubens und der Natur, daß nur im Widerspruch gegen die subjektive Freiheit in ihrer Willkührlichkeit die wahre Freiheit errungen werden kann; aber es liegt doch noch eine Decke auf der Wahrheit, in wiefern Naturgesetz und Freiheitsgesetz nicht in einem primären, sondern nur in einem sekundären Widerspruch befangen sind. Daher haben wir nothwendig Mitleid mit dem sich opfernden Willen, weil sein Verlangen nicht an sich böse ist, sondern nur dem äußerlichen Gesetze gegenüber als widersprechend erscheint. Diesen Widerspruch, der in Lope de Vega noch so schneidend hervortritt, hat zwar Calderon in der Tiefe seines Glaubens zu verhüllen gewußt, und dadurch eine höhere Versöhnung des Gefühls mit der Objektivität durch die Herrlichkeit, mit der er die Erhabenheit und Größe der Objektivität ausgemalt, herbeigeführt. Sobald aber hier der Glanz der Farbe dunkelt, tritt dennoch jener erste Widerspruch einer möglichen Ungerechtigkeit des äußern Gebotes dem innern Verlangen gegenüber wieder hervor, die auf eine weitere Lösung des poetischen Gefühles hindeutet.

β. Das französische Drama.

§. 176. Die Ausbildung der französischen Tragödie; Corneille, Racine, Voltaire.

Die Lösung eines verhüllten Widerspruches zwischen Glauben und Gefühl im spanischen Drama hat das in den Fußstapfen der spanischen Tragödie fortwandelnde französische Drama versucht, aber keineswegs gefunden, sondern durch eine Reihe von moralischen Sentenzen, die aus jener objektiven Wahrheit hervorgingen, ohne doch den innern Schaden zu berühren, diesen nur äußerlich verhüllt, und von der religiösen Tiefe abgewendet.

Das französische Drama hat zu Calderon ohngefähr dasselbe Verhältniß, wie die spanischen Lyriker zu Petrarka durch Calderon. Es ist der nachtönende Klang der erschütterten Phantasie, der alle verwandten Gefühle zum Einklang aufgerufen, wie er uns in den französischen Dichtern begegnet.

Pierre Corneille, geb. 1606, gest. 1684 und Jean Racine, geb. 1639, gest. 1699.

An beiden Coryphäen der französischen Tragödie, so sehr sie unter einander wieder durch die mehr romantische und orientalisch beschreibende Färbung des ersten, und den mehr gedrängten, sententiösen Styl des zweiten von einander verschieden seyn mögen, bemerken wir doch dieses Gemeinsame, daß ihnen die religiöse Tiefe Calderons fehlt, daß sie zu den Gegensätzen von Ehre, Pflicht, Gebot und Liebe zurückkehren, die uns schon in Lope de Vega begegnet; daß sie in der scharfen Ausprägung und Steigerung dieses Gegensatzes den dramatischen Effekt der Rührung bezwecken, statt ungehindert die ursprüngliche Schönheit der Offenbarung geistiger Geheimnisse für sich sprechen zu lassen; und daß sie den Mangel an objektiv religiöser Macht durch philosophische Moral zu verhüllen suchen. Dadurch sind beide offenbar von der Höhe der eigentlichen Kunst abgefallen, die nun nicht mehr Offenbarung des innersten Geheimnisses des Glaubens dem Gefühl gegenüber war. Diese Offenbarung hatte im Ganzen und Großen Calderon bereits gegeben.

Im Einzelnen findet sich daher in den französischen Dramen ungemein viel Schönes, manche trefflich angelegte Scene überrascht uns durch die innere Fülle und Schönheit ihrer Erscheinung und Wirkung auf das Gemüth, im Einzelnen finden wir durch gedrängtere Sprache, durch gute Gruppirung, durch reine Zeichnung der Charaktere bisweilen den Calderon übertroffen; aber im Ganzen ist der Abfall von der alten Höhe der dramatischen Poesie unverkennbar. Die Anwendung philosophischer Sentenzen weiset bereits auf einen Uebergang zu einer andern Form hin, die nicht aus der schon allmälig verläugneten Objektivität des Glaubens, sondern aus subjektiver Anschauung hervorgehen sollte.

Auch ist die Form durch die Abwendung von der Objektivität übermächtig herrschend geworden. Damit war die Rückkehr zu einer gewissen, den alten Griechen entlehnten Gesetzmäßigkeit, die durch die Aehnlichkeit des Gegensatzes von Subjektivität und Objektivität, in wiefern er nun eben so ein innerer war, wie früher ein äußerer, motivirt wurde. Dadurch entstand eine äußerliche Schulregel für das Drama, wodurch der Freiheit und Originalität des poetischen Genies ein unerträglicher Zwang auferlegt, dagegen der Mittelmäßigkeit der Weg erleichtert wurde. Die Kunst wurde mehr Sache des Nachdenkens, der klugen Berechnung, der formalen Bildung, als der eigentlichen Begeisterung. Auch war das didaktische Element allzusehr vorherrschend, als daß jene Tiefe des allgemein Bedeutsamen, wie es ein Eigenthum jedes originalen Kunstwerks ist, noch vollkommen unbedingt hätte walten können.

Noch mehr ist die alte Kunst zur Manier geworden in Voltaire, der das Menschenherz allerdings in seinen Schwächen, aber nicht in seiner Tiefe kannte, und bei dem der Effekt in seiner berechneten Aeußerlichkeit die Hauptsache werden mußte; obwohl er vielleicht in seinem Mahomet unbewußt ein tiefes Gefühl der strebenden menschlichen Natur gezeichnet, wie es in jedem genialen Charakter schlummert und wohl auch in Voltaire geschlummert haben mag, als er noch nicht jenem moralischen Mißton des bittersten Hasses, mit dem er sein Leben vergiftete, über sich Gewalt gegeben hatte. Allein eben dieser Mahomet zeigt auch den Verlust jeder Erhabenheit der Gesinnung, wenn der Egoismus die einzige Triebfeder unserer Handlungen wird. Wie erhaben steht Calderon über Voltaire, wenn bei ihm die Liebe sich selbst der Glaubenspflicht zum Opfer bringt, während bei diesem das seelisch tiefe Gefühl dem Ehrgeiz des falschen Tyrannenprophetenthums geopfert wird!

Indeß waren es eben die Klänge einer andern Zeit und einer neuen poetischen Erhebung, die vorahnend in ihm heraufgetönt hatten aus der Tiefe seiner Naturanlage, und die er gewaltsam seinen selbstsüchtigen Ansichten, seiner mit Willen festgehaltenen

Verachtung gegen alle Erhabenheit der objektiven Glaubenstiefe zu Gefallen unterdrückte. Voltaire wäre berufen gewesen, den Grund zu einer neuen poetischen Entwicklung zu legen, die von der bakonischen Philosophie abweichend den cartesischen Idealismus sich zuwenden konnte, wenn er diesen Ruf zu verstehen den Willen gehabt hätte.

§. 177. Ausbildung des französischen Lustspiels durch Moliere.

Die tragische Poesie Calderons hat sich in Voltaire in sich selbst umgewendet, und ihre Erhabenheit zur Vernichtung des wahrhaft Erhabenen verkehrt. Somit war auf diesem Gebiet kein weiterer Schritt mehr vorwärts zu thun. Die komische Seite des Dramas, die gleichfalls schon Calderon angebaut, wurde dagegen in Moliere zu einer mehr selbstständigen Form gebracht.

Jean Baptiste Pocquelin de Moliere, geb. 1622 zu Paris, gest. 1673, hat insbesonders in seinem Tartüffe den Beweis seiner poetischen Höhe geliefert. Der Tartüffe ist aber auch die volle Umkehr der romanischen Tragödie, ist die Offenbarung der zweiten Anwendung der in der Estrella des Lope de Vega ausgesprochenen Ansichten. Jener erhabene Glaube an die äußere Autorität, wie er uns im spanischen Drama begegnet, wird zum Zerrbild seiner selbst, sobald an die Stelle der aufopfernden Gesinnung die Selbstsucht getreten ist. In dieser Gestalt erscheint er im Tartüffe. Hier ist die volle Herauskehrung des noch unausgeschiedenen Widerspruches in jener objektiven Glaubensrichtung. Tief wahr in religiöser Bedeutung und in allgemein menschlicher Begierde nach diesem Mißbrauch erscheint der Tartüffe des Moliere als ein eigentliches Meisterwerk, das von keinem mehr wird übertroffen werden. Es sind die Grundzüge, welche den Gegensatz der calderonischen Glaubensbegeisterung bezeichnen, so scharf ausgeprägt, daß auf diesem Felde jeder weitere Versuch nothwendig zur Nachahmung werden muß.

Weniger bedeutend sind die übrigen Stücke Molieres. Fast alle haben blos die äußere Lächerlichkeit der zufälligen Verstrickung und Lösung irgend einer unbedeutenden Persönlichkeit zum Gegen-

stand, beziehen sich in Nachahmung des römischen Schauspiels blos auf Heiraths- und Ehestandsverwicklungen, oder machen zu sehr eine mehr vorübergehende zeitgemäße Verspottung menschlicher Thorheiten zu ihrem Gegenstand, als daß sie das allgemein menschlich Bedeutsame und für alle Zeiten gleich Bezeichnende aus der damaligen Zeit herausgefunden hätten. Allein auch in dieser Hinsicht sind wieder einzelne Scenen voll trefflichen Humors und mit so allgemein treffender Naturwahrheit hingezeichnet, daß man die aufsteigende Gradation von der Nachahmung der Zufalls-Verwicklungen und Charaktermasken, wie sie im Terenz und Plautus uns begegnen, zur Satire nationaler und zeitweiliger Verkehrtheit, und von dieser zu dem allgemein Bedeutsamen nicht verkennen kann.

γ. Das italienische Drama.

§. 178. Gänzlicher Verfall des romanischen Dramas in Italien. Goldoni, Gozzi, Alfieri.

Mit Moliere kann man die Reihe der im romanischen Charakter gedichteten dramatischen Werke als geschlossen betrachten. Die spätere italienische Dramatik gibt nur noch Zeugniß von dem bestimmt hereinbrechenden Verfalle der eigentlichen poetischen Bildung.

Die Operntexte des Metastasio können mit Recht eigentlich nicht zur dramatischen Poesie, in wiefern sie als wahre Kunst gewerthet wird, gerechnet werden. Die Lustspieldichtung durch Goldoni, geb. 1707, gest. 1793, und Gozzi, geb. 1718, gest. 1803, mit sich selbst in Widerstreit gerathend, hat in diesem Widerspruch nur die gegenseitigen Mängel aufgedeckt, ohne es zur wirklichen Poesie zu bringen.

Goldoni zeichnet nicht übel, aber er hat den Adel der Begeisterung verloren. Seine Figuren sind Personen, die meistens ganz treu und charakteristisch portraitirt sind, aber es fehlt ihnen einerseits die Würde der Gesinnung, andererseits die poetische Tiefe des Humors. Gozzi hat eine romantische Seite des Komischen, die im Mährchen und seinen abentheuerlichen Ueber-

treibungen liegt, berührt; aber er hat sie auch nur berührt. Eine regelmäßige schöne Gestalt ist nicht aus dieser Berührung entstanden. So stehen beide sich feindlich einander entgegen, der eine durch den Mangel an Phantasie, der andere durch die Zügellosigkeit derselben vom poetischen Throne herabgezogen. Hätten sich beide sich innerlich verbinden können, so würde es etwa einen ganzen Dichter gegeben haben. Allein diesem würden wir eben Erscheinungen zu danken haben, wie den Sturm, oder den Mitsommernachtstraum des Shakespeare.

Diese Halbheit der spätern italienischen Dichter weiset daher nur darauf hin, daß ihnen das alte Pathos, die ehemalige Größe der Gesinnung und der Schwung der Phantasie verloren gegangen ist, und daß somit die romanische Poesie auf ihrem eigenen Gebiete sich um sich selbst herumgedreht hat, ohne die Macht zu besitzen, einen neuen Umschwung zu erringen. Zu einem solchen Umschwung würde aber nothwendig eine neue nationale und sprachliche Erhebung gehören, und nicht blos eine Erhebung auf dem alten nationalen und sprachlichen Grund, sondern eine Umkehrung der alten historischen Aufgabe des Volkes selbst. Es müßte nothwendig ein ganz neuer Grund gelegt werden, um dieß neue Gebäude aufzuführen, so wie weiland zu den Zeiten des Sturzes der Römerherrschaft durch die einwandernden nordischen Völker dieß geschehen ist. Eine solche Umkehr müßte aber auch eine andere Sprache erzeugen; indem die italienische Sprache, selbst nicht Stammsprache, nicht wieder Spielarten erzeugen kann, die mit einer allgemein menschlichen Aufgabe betraut werden könnten. Die romanischen Sprachen haben in poetischer Entwicklung ihre Aufgabe erfüllt. Sie sind in dieser Entwicklung alle Grade durchgewandert; haben mit der lateinischen Vorbildung begonnen, sind dann in alle Reiche der Kunstbildung eingetreten und haben endlich in blos äußerlichem Formensinn sich des erst gewonnenen Inhalts auch wieder vollständig entledigt. Dieser Grund ist somit erschöpft. Der Same ist aufgegangen, hat das Samenkorn entfaltet, ist dann noch als Stroh benützt worden, und hat folglich alle Dienste verrichtet. Die poetische Höhe ist erreicht, der roma-

nische Bildungstrieb hat seine tiefe Kraft erschöpft; über sich selbst kann er nicht hinaus; darum mußte er auf der andern Seite wieder hinabsteigen, als er seine Spitze erstiegen hatte. Dieß ist gleichfalls in allen Uebergängen geschehen.

Ein Wiederaufblühen, das die neuere Zeit erkünsteln wollte, hat zu keinen Resultaten geführt, weil die Kraft dazu innerlich erloschen war. Alfieri, Silvio Pellico, Manzoni haben ihre Versuche gemacht. Etwas Originales, tief Bedeutsames aber hat keiner gebracht. Nur das Nichtverstehen der wirklichen Poesie hat ihnen eine gewisse Geltung verschafft. Wird man aber einmal wieder die Meister verstehen lernen, dann wird man auch richtiger urtheilen, die Entwicklung der Zeiten besser verstehen, und keinen über sein eigenes Maß erheben wollen.

II. Die altdeutsche Poesie.

1. Die altdeutsche Epopoendichtung.

§. 179. Allgemeine Grundlage der altdeutschen epischen Poesie.

Das zweite Element der christlichen Poesie, welches aus dem nationalen Leben eines erst in die natürliche Bildung mit dem Christenthum eintretenden Volkes entsprossen ist, fand nicht schon eine geregelte Form und eine ausgebreitete Bildung vor sich, sondern mußte sich aus der noch ungetrübten Natürlichkeit des rohen Stammes zur formellen Bildung erst empor arbeiten. Das Christenthum war zwar in den ersten Jahrhunderten seiner Verbreitung bereits in die deutschen Länder eingedrungen, hatte aber doch zunächst nur in römischen Pflanzstädten sich angesiedelt. Ueber dieses Römerreich hatte sich aber die nachdrängende Kraft der deutschen Stämme ergossen, und die alte Bildung war in diesem Wogenschlage der Völkerströmungen größtentheils wieder untergegangen. Erst als mit Attilla die größte Wucht dieser Strömung sich an den Ufern des Rheins gebrochen hatte, konnte eine ruhig sich gestaltende Bildung eintreten. Diese mußte aber auch jetzt noch von dem ruhigen klösterlichen Leben getragen werden, wenn sie nicht unter

den, auf alten römischen Kolonien neu angesiedelten deutschen Stämmen, die immer wieder mit neu nachdrängenden Stämmen zu kämpfen hatten, und in kräftiger, aber noch barbarischer Gesittung dem milderen Geiste des Christenthums sich abhold erwiesen, alsbald wieder zu Grunde gehen sollte.

Die ersten Denkmäler deutscher Sprache und Dichtung sind daher von Mönchen und Geistlichen verfaßt, und beschäftigen sich mit rein christlichem Inhalt, welchen der deutschen Sprache überhaupt anzufügen mehr, als ihn mit dem Geiste der Kunst zu durchdringen, ihre Absicht war. In diesem Geiste entstanden Ottfrieds Christ, der Heliand, Muspilli, Wernherrs Marienlieder im IX. Jahrhundert. Allein unter diesen Mühen, die christliche Gesittung dem deutschen Volke anzueignen, drängte sich auch das nationale Element schon fruchtbar hindurch, und das Hildebrandslied gibt gleichzeitig Zeugniß von dem bereits sich entwickelnden nationalen Bildungselemente, das nun auch seinen Inhalt in die neue Gestaltung der Dinge eintragen und durch dieselbe zu einer höhern Bedeutung erheben wollte.

Die erste Entwicklung der Poesie gestaltete sich daher nothwendiger Weise episch. Der Schatz des nationalen Bewußtseyns konnte nur dadurch mit dem christlichen Prinzipe sich befreunden, daß er in seiner Objektivität als allgemein bedeutsam in die Reihe der, dem Christenthum zur Basis dienenden Thatsachen eintrat, und dadurch sich über sich selbst erhebend, doch in seiner nationalen Gestalt erscheinen konnte, die nur zum Träger eines höhern und geistigen Inhalts geworden war.

Diesem höhern religiös-geistlichen Inhalt, der in seiner Einheit auf diesem natürlichen Grunde sich plastisch ausgestalten wollte, entsprach daher vom Anfang herein eine mehr nationale und allgemein menschliche, mystisch-natürliche Bewegung, im Gegensatz mit der romanischen Bildung, die den Inhalt des Christenthums in seiner äußerlich dogmatischen Bedeutung erfaßte und ins Einzelne ausbildete. Der Gegensatz zwischen diesen beiden Bildungsarten ist parallel mit dem der alten orientalen und occidentalen Bildung. Von dem Orient muß man sagen, er suchte

aus der Religion die Poesie, von dem Occident, er suchte aus der Poesie die Religion zu gestalten. So gründete sich in der romanischen Bildung die Nationalität auf den Boden der Religion und in der germanischen Bildung trieb die Religion ihre Wurzeln in den Boden der Nationalität.

Dieser nationale Boden hatte nach allen Seiten hin seine Arme ausgebreitet. Im Süden berührte er die italienischen Länder. Deutsche waren dahin vorgedrungen und hatten das mächtige Reich der Longobarden gegründet. Im Westen war die deutsche Bildung durch Karl den Großen gehegt, und das Christenthum durch sein Schwert den nördlichen und östlichen Ländern erschienen. Von Norden her strömten die alten Lieder deutscher Helden- und Göttersage, und nach ihnen tauchte als große Weltbildung die erste geeinigte Macht der Inseln Albions durch Arthur auf. So entstanden eine Reihe von Sagenkreisen, die in bald mehr, bald weniger gelungenen Versuchen das Ausschwanken der alten Völkerzüge und das Aufblühen einer neuen Zeit verkündeten. Die Longobardensage, die Burgundersage, die Karlssage und die Arthurssage verzweigen sich mannigfaltig durch einander, wechseln ihre Gebiete und tauschen die ähnlichen Gestalten unter einander aus.

Aus dem reichen Gewebe dieser mannigfaltigen Sagen tauchen dann die Häupter jener Bildungen, als höchste einheitliche Formen hervor, die dem Chaos durch einander strömender unbestimmter Formen als verleiblichte, geistig einheitliche Wesen entstiegen, um dieses bunte Gewirr zu großartigen Erscheinungen zu verbinden. Diese Einheit der Bildung hatte aber nothwendig noch zwei mitwirkende Kräfte neben sich, die das innere Leben dieser Sagenkreise berührend und zur Entfaltung drängend, endlich zu vollkommenen klaren Gestalten den Niederschlag aus dieser gährenden Masse krystallisirten.

Durch die gelehrte Bildung war der Inhalt der griechischen und römischen Geschichte und Epopoe Eigenthum der Deutschen geworden, und die deutsche Eneide von Heinrich von Veldecke, der trojische Krieg von Konrad von W.

burg, so wie das Alexanderlied von Lamprecht geben Zeugniß, wie mächtig diese Erscheinungen der alten Bildung bereits in der deutschen Bildung Wurzel gefaßt hatten. Zwar waren sie mehr Eigenthum der gelehrten Welt als des Volkes. Dieses sang vielmehr die angeerbten Heldenlieder von Siegfried und den Walkyren und überhaupt von dem mit der alten Asenreligion engverwandten Kampf und Heldenleben fort.

Nebenbei aber hatte die christliche Legende gleichfalls Wurzel gefaßt. Die Legenden von dem heiligen Georg hatten zu viel Aehnlichkeit mit dem alten Drachentödter Sigurd, als daß nicht ihre Uebertragung aus den volksthümlichen Vorstellungen in die christliche Anschauung augenfällig wäre. Dieß war aber überhaupt der Weg, dem Volke das alte mit dem neuen Leben zu vereinen, und den Uebergang in das Christenthum dem natürlichen Gefühle wegsam und unmerklich zu machen. Sobald die alten Vorstellungen als Symbole des neuen Glaubensinhaltes gefaßt wurden, hatte das Volk eine plastische Handhabe, an der es den Geist des Christenthums festhalten konnte, durch das, was es schon kannte, um so von dem Erscheinenden zum Wesen, von dem Bekannten zum Unbekannten vorwärts zu bringen.

Gab nun die alte gelehrte Bildung das Streben nach plastischer Einheit, der christliche Inhalt aber das Bedürfniß einer äußerlichen faßbaren und volksthümlichen Gestalt, so waren jene Sagenkreise gerade das passendste Vehikel, diese Gegensätze mit einander auszugleichen und beide nationale und gelehrte, volksthümliche und religiöse Bildung in bekannten Erscheinungen und Sagen zu verknüpfen. Diejenigen Sagen, die nun diese doppelte anzueignende Bildung, die gelehrt classische und die symbolisch christliche mit dem sagenhaften und dadurch vorgeschichtlich gewordenem Grunde der nationalen Bildung auf die einfachste und in die allgemeine Anlage der menschlichen Natur am tiefsten eingreifende Weise verbanden, mußten nothwendig zu vollkommenen Formen sich gestalten, in denen Umfang und Inhalt sich vollkommen Genüge leisteten, während andere als bloße Versuche, obgleich anfänglich mit gleichem oder noch größerem Beifall aufgenommen,

mit der Zeit, die das Nationale mehr zurücktreten ließ, und dagegen das allgemein Menschliche tiefer enthüllte, allmälich hinter jene mächtigern und bedeutsamern Formen zurücktreten mußten.

So erscheinen uns die Theile des alten Heldenbuches, König Rother, Ornit, Wolfdietrich, Ecken Ausfahrt, Dietrichs Kämpfe mit Riesen und Zwergen, die Ravennaschlacht, und ähnliche epische Gedichte blos noch als Bruchstücke, welche einzelne Glieder jener Zeitbildung in sich aufgenommen, ohne die Kraft zu haben, dieselben zu vollständigen organischen Gestalten auszubilden. Als solche für sich bedeutsame und in die Tiefe des durch die deutsche Nationalität ausgebildeten christlichen Lebens eindringende, und diese Tiefe erschöpfende Werke jener Zeit erscheinen die drei grossen Epopoen, die für sich vollständig und einheitlich dastehen, das Nibelungenlied, die Gudrune und der Parcival des Wolfram von Eschenbach. In diesen dreien ist die Fülle des nationalen und allgemein menschlichen Lebensgrundes in seinem Verhältnisse zum Christenthum erschöpft.

In dem ersten ist die natürliche strebende Kraft des männlichen Muthes, der noch nicht gelernt hat, dem Höhern zu dienen, sondern auf seine eigene Stärke, Besonnenheit und Beharrlichkeit pochen will, in seinem Verhältniß zum christlichen Lebensprinzip aufgefaßt. Im zweiten Epos ist die hoffende, dienende weibliche Milde in ihrer versöhnenden Eigenschaft mit diesem christlichen Lebensgrunde in Einklang gebracht. Es sind die beiden höchsten Gegensätze des seelischen Lebens, welche uns hier in ihrer äußerlich historischen Bedeutsamkeit begegnen. Ueber beiden Gegensätzen erbaut sich dann der höhere, strebende und doch demüthige, wahrhaft freie Heldencharakter des Parcival, der, männlich kräftig und weiblich zart zugleich, die höchste Krone des mystischen Königreiches vom heiligen Gral sich erringt. Mit dieser allgemein menschlichen und einheitlich christlichen Bedeutung verbindet sich in allen drei genannten Epopoen noch das nationale und zeitliche Element der Geschichte, welches Vergangenheit und Gegenwart des deutschen Volkes, die alten Bewegungen und die darauf folgende Ruhe, den nationalen heidnischen Grund und

die darauf gebaute christliche Bildung in Eins zusammenfaßt, und dadurch sich über die gegenwärtige und vergangene Zeit hinaushebt und zur wahren vorgeschichtlichen Urzeit, zur allgemeinen Zeit wird, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des deutschen Volkes ausgleichend mit einander verbindet. Diese Verbindung tritt bei jedem einzelnen dieser Hauptwerke der deutschen Epopoendichtung in ihrer nothwendigen Beziehung in bestimmten Verhältnissen hervor, so daß mit allen dreien zugleich alle einzelnen Grundlagen der Volksgeschichte eben so, wie der menschlichen Bildung erschöpft sind.

§. 180. Das Nibelungenlied.

Das Nibelungenlied ist von dem nationalen Elemente der christlichen germanischen Epopoendichtung am meisten durchdrungen, und steht darum auch am Anfang der ganzen Entwicklung als erstes, wahrhaft großes, episches Werk der deutschen Poesie. Der Grundgedanke des alten Heldenbuchs, der in den einzelnen Theilen desselben den Sieg des Christenthums über Heidenthum, Barbarei und Ungeheuer in verschiedenen Formen geschildert hatte, ist in diesem Liede zu seiner einheitlichen und allgemeinsten Bedeutung vorgedrungen, und hat in den Grundkräften der menschlichen Natur zugleich die nationale und allgemein menschliche, die in der Zeit bestimmte und allzeitliche Anschauung der Wirkung dieser Kräfte in ihrem Zusammenhang mit dem Christenthum geoffenbart. Das Christenthum erscheint nicht so fast als seelisch-religiöse, sondern vielmehr als sittlich-thatkräftige Befreiung des Menschen, als Religion der freien, selbstbewußten, auf sich selbst sich stützenden moralischen Kraft.

In dieser Selbstständigkeit erscheint die menschliche Kraft in allen natürlichen Elementen ihrer Gestaltung, als Stärke der natürlichen Kraft, als Stärke der eigenmächtigen, den bewußten Zweck verfolgenden Besonnenheit, und als Macht des beharrlichen, unbeugsamen Willens. Iliade, Odyssee und Aeneide sind in Eins zusammengeflossen. Es ist das Prinzip der griechischen Subjektivität, Leiblichkeit und Plastizität, was sich in

diesen mächtigen Gestalten des Nibelungenlieds ausspricht. In dieser Subjektivität hat sich das Prinzip der Mystik, gegenüber dem scholastischen Prinzip der Objektivität gleichfalls, wenn auch immer noch in verhüllter Weise, dennoch entschieden geoffenbart.

Diese Subjektivität tritt aber gleich vom Anfang als eine zweifache auf, als wahre und falsche. Während die Gestalten selbst theils in bewußtem, theils in unbewußtem, theils in objektiv begründetem und subjektiv falschem zu großem Selbstvertrauen gewaltige, wunderbare und achtungswerthe Kräfte entfalten, stürzen sie sich doch durch allzugroßes Vertrauen auf die eigene Subjektivität in Gefahr und endlich ins Verderben. Der Dichter bringt uns Achtung ab vor diesen Heldengestalten, und nöthigt uns doch wieder, zu bedauern, daß solche Kräfte sich nicht ein besseres Ziel errungen. Wir müssen erkennen, daß alles Große auf dieser mächtigen Anlage, und auf diesem daraus hervorbrechenden Selbstvertrauen entsteht, müssen aber zugleich bekennen, daß ohne objektiven Haltungspunkt diese Kräfte sich selbst verletzen und statt das Große äußerlich zu verwirklichen, von der Macht der Geschichte, die über ihnen waltet, von dem Schicksal, das sie selbst sich bereitet haben, verschlungen und um ihren Uebermuth gedemüthigt werden.

Es ist Siegfried, die große, schöne, edle Heldengestalt, die als natürlicher Ausdruck der unbewußten innern Kraft erscheint, der zuerst in dem stolzen Selbstvertrauen sich übernimmt, und dadurch die Rache herausfodert, die heimlich und hinterlistig ihn unedel ermordet. In ihm ist die Subjektivität noch in unschuldiger Naturkraft, sie ist nicht böse, aber sie ist im Grunde auch nicht wahrhaft gut. Er kann und will nur das Edle und Große, ringt stets nach dem Schwersten, übernimmt stets die größte Mühe, übertrifft stets alle Anderen an Edelmuth, wirbt um Grimhilden nur, weil sie ihm als die Schönste und am schwersten zu Erringende geschildert wird, und wirbt um sie, nur der eigenen Kraft vertrauend. Allein dieser natürliche Adel hat noch kein höheres Ziel seiner Kraft; er ist gut und recht, so lange er sich gegen Riesen und Drachen, überhaupt gegen die Ungestalt des

Heidenthums wendet; als er aber mit allzugroßem Uebermuthe die verwandten Helden selbst zum Kampfe herausfodert, und mit Gunther ohne Anlaß um Recht und Leben kämpfen will, da beginnt das Verderben sich an seine Fersen zu heften, und endlich unterliegt er, nicht ganz ohne seine Schuld, aber doch edel und allbedauert, der Schlange des Neides, die ihn von rückwärts verwundet.

Dagegen erregt Hagen, mit dem stolzen Nationalgefühl im Herzen, vom Anfang unser Mißfallen, weil er die natürliche Anlage Siegfrieds kennt, aber sie haßt, sobald sie seinem Nationalstolz entgegentritt, und kein Mittel scheut, an diesem Stolze sich oder vielmehr die Nationalehre der Burgunden zu rächen, die von Siegfried beleidigt ist. In diesem Gefühl, das nicht ganz subjektiv ist, sondern sich in einem andern, in einer ganzen Nation stark weiß, erweckt er aber auch wieder unsere Achtung. Wir müssen staunen über die unbeugsame Kraft seines Willens, die in den Tod oder zur Ehre schreitet mit gleichem Muthe, wenn nur jenes vorgesetzte Ziel des nationalen Ruhmes dabei nicht gefährdet wird.

So stehen sich Allgemeinheit und Besonderheit, Kraft und Besonnenheit in diesen beiden Heldengestalten einander gegenüber. Hagen erscheint niedrig denkend dem mächtigen edlen Siegfried, der allgemein menschlichen Kraft gegenüber, aber groß und gewaltig den Heunen, und überhaupt jedem zwecklosen, unbesonnenen, antinationalen Streben gegenüber.

Endlich tritt Grimhilde als Rächerin ihm entgegen. Sie hat nicht Siegfrieds Edelsinn und Kraft, nicht Hagens männliches Selbstgefühl, sondern es ist die beleidigte seelische Natur, die in ihr tobt, und sie zum untilgbaren Hasse entflammt. Weil die Zeit die subjektiv geistigen Kräfte des Könnens und Denkens mißbraucht, kann sie sich auch nicht zur geistigen Freiheit erheben, sondern fällt der unbewußten seelischen Leidenschaft, die nicht Edelmuth und Größe, nicht Besonnenheit und Nationalgefühl, sondern nur Liebe kennt und Haß, zum Raube. An die Stelle der eigentlichen Thatkraft des Willens tritt der unbewußte, den Willen

und die Vernunft unter dem Zwang des natürlichen Triebes gefangenhaltende seelische Drang.

So siegt am Ende die allgemeine, unbewußte Naturkraft, und die national ihrer selbst in ihrer Besonderheit sich bewußte Kraft, und die einheitlich höhere und eben dadurch allgemein bedeutsame Willenskraft unterliegt dem unbewußten Naturtrieb. Dieß ist das Schicksal aller Zeiten, aller Völker, aller Menschen. Wo nicht die subjektive Anlage zur geistigen Freiheit und Besonnenheit sich hinaufarbeitet, da siegt die blinde Leidenschaft, und der Zwang tritt an die Stelle der Wahrheit. Wo das Nationale nicht dem höhern einheitlich menschlichen Ziele dienen will, da geht es in dem unbewußten Drange zügelloser Willkühr unter. Wo das durch das Herkommen Autorisirte sich nicht mit der genialen, neu aufstrebenden, reformirenden Kraft verbinden, und die ursprünglich originale Kraft sich nicht durch das Bestehende zum Höhern erheben will, sondern wo beide auf den gegenseitigen Umsturz hinarbeiten. Da gehen sie beide zu Grunde, und zwar so, daß immer eine gemeinere Richtung an die Stelle der unterdrückten Bessern tritt. Hagen ermordet Siegfried, und er selbst fällt unter der Hand eines Weibes. Wo die originale Kraft der Männlichkeit, die bildend und schaffend das anvertraute Erbtheil stets vermehren soll, sich mit dem bloßen Bewahren begnügt, und auf die Vergangenheit stolz ist, statt auf die Zukunft, da wird zuletzt die blinde seelische Gewalt der Partheisucht und des unbewußten persönlichen oder vielmehr individuellen Hassens und Liebens an die Stelle der bewußten, auf Verstand und sachliche Kenntniß gegründeten Herrschaft treten, es wird das Weib den Commandostab ergreifen. Wem man gut ist, den lobt man. Warum man beides thut, dafür sucht man keinen Grund. Das ist Natur, ist seelischer Trieb, ist weibliches Gefühl, aber nicht männliche, nicht geistige bewußte Kraft. So geht nothwendig der Lauf der Begebenheiten.

Diese allzeitige und allseitige Bedeutung des Nibelungenliedes ist es, was ihm den hohen poetischen Werth verleiht, durch den es sich den größten Werken aller Zeiten an die Seite stellt.

in Homer geklungen, die Bedeutung der subjektiven Kräfte, das erscheint auch hier wieder. Auch das Nibelungenlied hat seinen Agamemnon in Gunther, der dem Siegfried-Achill gegenüber schwach erscheint; und auch hier wird die Kraft verkannt und mit Undank belohnt. Aber über diesem homerischen Bewußtseyn steht noch ein höheres, einheitliches, welches auch von der subjektiven Anlage noch Entsagung des eigenen Willens fodert, und die Größe in dieses höhere Ziel verlegt, was der griechische Dichter nicht mehr in seine Darstellung aufnehmen durfte. Auch Achilles fiel auf ähnliche Weise, wie Siegfried, aber Homer singt blos seinen Ruhm, denn ihm ist es blos um die sonderheitliche Naturanlage und ihre Verherrlichung, nicht aber um die Unterwerfung unter die persönliche Willensfreiheit, die Einheit aller Kräfte zu thun, wonach keine für sich stehend und strebend, sondern jede nur in ihrer Unterordnung unter das höhere, persönliche, geistige Ziel alles Strebens, als wahre Größe gepriesen werden darf.

Mit dieser höhern Einheit aller subjektiven Kräfte ist aber auch das einheitliche Ziel des seelischen Lebens in Verbindung mit den subjektiven Kräften sichtbar geworden. Das Schwanken zwischen Haß und Liebe, das Uebertreten der Grenze einerseits und der Grenze andererseits, wodurch alle Kräfte im steten Pulsiren, im steten Kampfe erscheinen, und die Nationen sich gegen einander zum Streite rüsten, erinnert in deutlicher Hinweisung an das Heldenbuch von Iran. Jener dualistische Kampf der Völkerströmung, welcher aus dem dualistischen Seelenleben hervorbricht, und die Zeit der Dichtung mit der Zeit des Gedichtes in eine innerliche gleiche Stimmung der Zustände versetzt, begegnet uns auch hier wieder. Die subjektiven und seelischen Kräfte des Menschen, der Occident und Orient begegnen sich, und dieses erste Begegnen offenbart ihre gegenseitige Bestimmung. Zwar erscheint das subjektiv occidentale Leben vorherrschend im Nibelungenlied, allein auch die seelische Triebfeder aller Weltbegebenheiten entfaltet ihre Wirkung, und wie Homer und Virgil, so spricht uns auch Firdussi aus diesen Gestalten an.

Diese tiefe Bedeutsamkeit der erscheinenden Helden ist aber

keineswegs mit didaktischer Hinweisung auf einen beabsichtigten Zweck ausgeführt, sondern ergibt sich eben aus der ganz objektiv und plastisch gehaltenen Begebenheit. Die Geschichte erscheint nur als objektive Wirklichkeit, und überläßt es dem sinnenden Geiste, ihren symbolischen Gehalt sich erst zu entziffern. Keine dieser Gestalten steht da, als ob sie etwas lehren und bedeuten wollte, sondern jede ist eben ganz das, was sie ist, ist um ihrer selbst willen da, erscheint nicht, um zu lehren, sondern lehrt, indem sie erscheint. Es ist nicht Subjekt und Prädikat in der Trennung, sondern in der poetischen Copula sind beide wesentlich Eins.

§. 181. Gudrun.

Wie im Nibelungenlied die männliche Thätigkeit vorherrschend erscheint, so daß selbst Grimhilde mehr als Mann, von der Zeit an, wo in ihr der Entschluß der Rache reif geworden ist, denn als Weib erscheint, und eben in dieser männlichen Thätigkeit die subjektiv geistigen Kräfte der menschlichen Natur überwiegend, und zwar im Gegensatz mit dem höhern christlichen Prinzip erscheinen, hat sich ihm gegenüber nothwendig auch die zweite, die seelisch weibliche Seite des Gefühls der deutschen Poesie erschließen müssen, in welchem der seelische Charakter des Mittelalters in seiner demüthigen Hoheit sich offenbaren konnte, und dieß ist in dem zweiten, in sich vollständigen Heldengedichte des germanischen Mittelalters, in der Gudrun geschehen. Auch dieses Gedicht fällt mit dem Nibelungenlied in die Zeit des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Sein Inhalt begreift die Demuth und Entsagung eines Charakters, der dem der Grimhilde gänz entgegengesetzt ist, in sich.

Gudrun wird von einem ungeliebten Manne geraubt, dient in seinem Hause als Magd, ohne ihren treuen Sinn für ihren geliebten Herwig zu ändern, und doch mit dem stolzen Selbstgefühl der innern Würde, das sich am Ende so herrlich offenbar
Allein Demuth und Würde mit einander machen sie milde;
als endlich ihr Räuber überwunden und der Rache der Be
digten anheim gegeben wird, verzeiht sie, und gle

nalen Spannungen durch ihre weibliche Zucht und Milde versöhnend aus.

Hier treten die subjektiven Kräfte zurück. Es ist das seelische Leben in seiner Hingebung an eine höhere geistige Würde offenbar geworden. Jene Kräfte treten nur als Begebenheiten, die tröstend ins seelische Leben eingreifen, aber nicht als Individualitäten hervor. Es erhebt sich der Gesang in seiner lyrischen Begeisterung, und veredelt die Gemüther. Es steigt die Religion in Gestalt eines Engels herab zu der edlen Dulderin, und gießt ihre Tröstungen aus. Es ist die Freundschaft und aufopfernde Liebe, die in Hildburgs Gestalt die Leiden der edlen Gudrun erleichtert. Dabei sind zwar die seelischen Beziehungen dieser edlen subjektiven Kräfte der Begeisterung im Gesange, des Duldens in religiöser Erhebung, und des bewußten Aufopferns in freundschaftlicher Hingebung zunächst hervorgehoben; es ist ihre dienende Eigenschaft offenbar geworden; aber gerade darin erscheinen sie in ihrer wahren Verherrlichung und Freiheit; nicht der Seele, sondern einer höhern unbekannten Einheit untergeordnet, und die seelische Sehnsucht und Schwäche erhebend und tröstend.

Aber auch die individuellen Kräfte werden sichtbar; der stolze ungefüge Hagen, der besonnen starke Wate und der rastlos mit der Mutter Hilde zugleich nach Gudruns Befreiung ringende Herwig. Darin bildet sich die zarte Lieblichkeit der dem Geiste vertrauenden weiblichen Milde auf dem Boden einer allmälich erst heranreifenden Gesittung. Der kraftlose Stammvater des ganzen Geschlechts erzeugt den übermüthigen Sohn, der von seiner Hand nicht gezügelt, wie ein wilder Vogel im Neste aufwächst. Dieser rauhen Kraft tritt die Milde als Gattin an die Seite, und schön Hilde ist das Kind dieser Ehe. Um sie bemühen sich alle Kräfte. Als endlich dem liebenden, kecken und doch nicht übermüthigen Streben des Mannes die Eroberung der Schönheit glückt, sproßt aus dieser Doppelwurzel die Milde, die schöne Seele Gudruns auf. So reicht die Sage weit hinauf in die Wurzel der Begebenheiten, um endlich in der christlichen Gesinnung und Gesittung alle hergebrachten Stammestugenden

und Untugenden zur duldenden, versöhnenden, treuliebenden Kraft zu vereinen. So erscheint überall das Leben als ein von dem Zusammenwirken aller einzelnen Kräfte getragenes. Die seelische, weibliche Gefühlsthätigkeit ist ohne die unterstützenden subjektiven Kräfte hilflos, und erhebt sich an ihrer Unterstützung und an ihrem Widerspruche erst zur geistigen Einheit und Willenskraft, die duldend, würdevoll und treu zugleich erscheint, und somit die Kraft des Odysseus, Achill und Aeneas in sich vereint, und zur Einheit aller subjektiven Kräfte sich emporschwingt.

Damit ist gleichfalls das allgemein menschliche Loos bezeichnet. In den Grund seiner Seele muß der Mensch einkehren, um dort im Allgemeinen die Stärke des Besondern, so wie dieß nach einander oder mit einem Male nothwendig ist, zu begründen. Zuerst treten daher diese Kräfte auch nach einander hervor, bis sie endlich einheitlich zumal sich in ihrer innern Würde bei dem Gegensatze der äußern Demüthigung erheben. Es ist ein neues Gesetz und ein neuer Gegensatz in diesem Gedicht hinzugetreten, der Gegensatz zwischen außen und innen, der in dem Unterdrückten die Kraft der Treue und die unausbleibliche Hilfe von außen verkündet, und dem kecken Versuche, den treuen Sinn durch Demüthigungen aller Art zu brechen, die historische Wahrheit seiner nothwendigen einstigen Erhebung offenbart. Dadurch werden Reiche groß, darin der Einzelne glücklich, darin blühen insbesondere die innern Entwicklungsformen der Menschheit, Kunst, Wissenschaft und religiös-kirchliches Leben. Während das Nibelungenlied mehr die äußere Geschichtsbewegung ins Auge faßt, legt uns die Gudrun das innere Leben der Weltgeschichte nahe, und offenbart uns hier das höchste Gesetz der Kraft in der scheinbaren Demüthigung.

§. 182. Parcival.

Was im Nibelungenlied und der Gudrun noch neben einander besteht, das hat sich im Parcival in eine vollkommene Einheit aufgelöst. Das innere und äußere Leben, die Entwicklung des nationalen, allgemein menschlichen und persönlich einheitlichen Bildungsgesetzes hat sich in ihm gleicherweise ausgesprochen.

Das Wogen der nationalen Strömungen hat sich bereits ausgeglichen, und aus dem Nationalen bildet sich die innere subjektive, selbstständige Kraft des Ritterthums heraus. Dieses hat sich in seiner natürlichen Hochherzigkeit nach dem Bilde Siegfrieds gestaltet, und vollbringt große Thaten, aber blos aus natürlichem Trieb, ohne höheres geschichtliches oder religiöses Ziel. Es ist die Ritterfahrt der Tafelrunde, in der dieses Gesetz der Gleichstellung natürlicher Kräfte sich ausbildet, und Gawan erscheint als der Stellvertreter aller übrigen Helden der Tafelrunde von dem Dichter verherrlicht.

Dieser Irrfahrt des zwecklosen Verschwendens natürlicher Kraft tritt die geistige Bedeutung des Ritterthums, das mit dem heiligen Gral sich verbunden hat, gegenüber. Der Mensch muß seine Kraft für ein höheres, unsichtbares und geheimnißvolles Leben hingeben. Ein göttliches Mysterium ist allein würdig, daß der Mensch mit Willen und Wissen sein Leben ihm hinopfert. Dazu ist der Mensch berufen, allein er soll diesen Beruf auch erkennen, und hat er ihn erkannt, dann auch einsehen, daß nicht er sich berufen hat, sondern daß dieser Beruf ein Geschenk höherer Gnade und Einsicht ist. Zu diesem Beruf gehört Naturanlage, aber auch Erkenntniß und der Drang, alle Geheimnisse zu erforschen, und endlich, nachdem beides eingetreten ist, die demüthige Ergebung, Alles zu ertragen, und die Stunde der wirklichen Berufung abzuwarten. Dieß ist, was uns das Gedicht von Parcival verkündet, und ist dieß nicht alles, was von dem geistigen Leben des Menschen von seiner Berufung zur Seligkeit gesagt werden kann?

Diese dreifache Vorbedingung erfüllt sich an dem Helden der Epopoe des großen bairischen und größten deutschen Dichters, des Wolfram von Eschenbach, in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts blühend, also mit Dante so ziemlich gleichzeitig.

Parcival ist der Sohn Gamurets, eines ächten Musters der irrenden Rittersitte, der tapfer und unruhig immer in der Ferne sucht, was er doch nur in der Nähe findet, und dadurch nicht mit Unrecht für ein Bild des deutschen Nationalcharakters

in seinem steten Ringen nach dem Höchsten, in seinem steten Streben, dieses außer seinen eigenen Grenzen zu suchen, ein wahrer Sprößling Gomers, des alten Stammvaters der Deutschen. Allein schon Gamuret hat den höhern Zweck in seinem unruhigen Leben alle Theile der Erde zu besuchen, der deutschen Kraft und Treue Achtung zu erwerben, und insbesondere die Vorzüge ferner Nationen und ihre Schätze in sein Vaterland zu übertragen. Er verbindet Orient und Occident, und erzeugt die fleckige, zweigeschlechtige persische Poesie in dem schwarz und weißen Sohne Feirefiß. In seiner Heimath aber erzeugt dieser irrende, fahrende Sinn der deutschen subjektiven Kraft mit der seelenvollen, gemüthreichen Herzeleide den wahren Sohn des deutschen Bodens, den Parcival, der zu Großem berufen, doch erst durch alle Mühsal seines doppelten Erbtheils des allzu raschen Vaters und der allzu sehr in sich versenkten Mutter hindurch sich ringen muß, um sein Ziel zu erreichen.

Herzeleide erzieht ihren Sohn in der tiefsten Waldeinsamkeit, ohne Verkehr mit Menschen. Ihm fehlt daher jene vorschnelle Glätte des Umgangs, jene Behendigkeit im Verkehr nach außen, wie sie eben das Eigenthum aller Nationen bis auf die deutsche ist. Ja die Mutter, um ihn vor dem unsteten Sinn des Vaters zu bewahren, gibt ihm noch ganz falsche Lehren in Beziehung auf das äußerliche Leben mit, damit er bald wieder umkehre, gerade wie gewisse Erzieher die Unschuld dadurch zu retten glauben, daß sie ihren Zöglingen die Welt mit falschen Farben schildern, um sie von ihr abzuhalten. Darum erscheint Parcival als ungeberdiger, dummer Jüngling. Als er den ersten Ritter sieht in glänzender Rüstung, hält er ihn für Gott selber, nach den unbestimmten Vorstellungen, die er von der Mutter erhalten, was allen unschuldigen Naturen begegnet, denen man nur so im Allgemeinen von Gottes Allmacht und Weisheit redet, ohne ihnen sonst etwas, was auch mächtig und weise ist, zeigen zu können, und die dann gleich überrascht, meistens ein untergeordnetes Bild für das göttliche Wesen selbst halten. So stürmt er fort, mit der Narrenjacke angethan, als ungezogener Junge. Man hält

ihn für dumm, und er ist doch nur unschuldig und unbelehrt, sonst aber von großen Anlagen. In dieser Dumbheit erwirbt er sich Ehre, Liebe, Freunde, ohne es auch nur zu wissen und zu ahnen; begeht aber auch manche That des Unverstandes, die ihn nachher gereut. So zieht er hin, wird zuerst in der Rittersitte unterrichtet und erwirbt sich durch seine Tapferkeit die schöne Konduiramur zur Gemahlin.

Allein wie seine Seele in Liebe nun beruhigt ist, will sein Geist noch mehr. Der alte Sinn seines Vaters erwacht, er zieht in die Ferne, kommt unbewußt zum verborgenen Schloß des heiligen Grals, sieht seine Geheimnisse und den leidenden König Amfortas, der um seelischer Liebe willen das geistige Eigenthum verletzt hat, und darum so hinsieht, wie gegenwärtig das religiöse Leben der meisten Christen, ohne leben und sterben zu können. Nun war es der Beruf Parcivals, den Amfortas zu erlösen durch die einfache Frage nach der Bedeutung dieser Geheimnisse. Allein er frägt nicht, und tritt nun in ein neues Stadium seiner Entwicklung ein. Um seiner Blödigkeit willen ausgestoßen, verachtet und zuletzt an der Tafelrunde selbst beschimpft, zieht er fort, um den Gral aufzusuchen. Nun tritt Gawan ein, und das Gedicht macht uns nun mit seinen Heldenthaten bekannt. Die Sage vom Gral hat auf eine Zeitlang der natürlichen Kraft des Ritterthums Platz gemacht.

Diese Entwicklung ist genau genommen die Geschichte des religiösen Bewußtseyns. Die alte scholastische Zucht ist zuerst zum Königthum des Grals, zur Bewachung der Geheimnisse des Glaubens berufen gewesen. Allein sie hat sich in eitler Weltliebe wie Amfortas der Streitsucht zugewendet, und hat von der heidnischen Philosophie eine Wunde erhalten, die durch den Anblick des Heiligthums zwar nicht zum Tode ist, aber auch nicht zum Leben und zur weitern geistigen Entwicklung führt. Nun tritt ein anderer Retter auf; die natürlich subjektive Wissenschaft soll an dem Anblick des Heiligthums zur Frage erweckt werden; allein die Berufenen fragten nicht, und es trat die moderne Wissenschaft in ihrer blos natürlichen Macht hervor. Die Subjektivitätsphilo-

sophie übte einstweilen ihre Kräfte; die subjektive Poesie entfaltete ihre Flügel. Gawan wird verherrlicht und Parcival vergessen. Nur von Zeit zu Zeit tritt diese religiöse Wissenschaft und Kunst in ihrer höhern Kraft hervor, jedoch meistens verhüllt und unkenntlich, wie der rothe Ritter des Wolfram von Eschenbach.

Vergeblich bemüht sich unterdeß Parcival, wieder zur Anschauung des verborgenen Grals zu gelangen. Er muß nun auch, nachdem er mit der natürlichen Kraft den Durst der Erkenntniß kennen gelernt, alle Reiche des Lebens durchwandern, und in ihnen immer das Streben nach dem Einen, höchsten Ziele festhalten; muß für Gawan und mit seinem eigenen Bruder Feirefiß kämpfen, bis endlich der Ruf abermals ertönt, und er nun in freier Wahl des Grals als dessen König erscheint, so wie die Zeit der natürlichen Entwicklung verlaufen, und weltliches und geistiges Ritterthum, Orient und Occident in ihrer innern einheitlichen und katholischen Gemeinschaft sich erkannt haben.

So versöhnt sich das natürliche Leben mit dem übernatürlichen, und wie der Stammvater Parcivals zuerst in das Heldengedicht eintritt, damit man die Wurzeln kennen lerne, aus dem dieses einheitliche Leben entsprungen, werden nun auch die Nachkommen Parcivals genannt, wie sie vom Gral gesendet, in die einzelnen Länder ausgehen, um ihnen den Segen des Grals zu bringen.

Mit dieser religiös-geistigen Entwicklung der subjektiv Menschlichen, der national Sonderheitlichen und der allgemein menschlichen Kräfte verbindet sich dann auch das seelische Leben des Mittelalters in seinem unbewußten Minnedrang, der, wo er als Träger geistiger Kraft auftritt, erhaben und rührend zugleich erscheint. Mit wunderbarem Reiz wird der ekstatische Parcival beschrieben, wie er von drei Blutstropfen auf dem frischen Schnee an seine Gemahlin erinnert, alles um sich herum vergißt, und doch mächtige Thaten übt, und in einer rührenden Anrede hören wir dann den Dichter die Königin Minne anreden, wie sie ungleicher Gemüthsart bald zu herrlichen Werken begeistere, bald wieder vom Bessern abziehe. Es ist offenbar die dualistische Rich-

lung des seelischen Lebens, die ihres eigenen Zieles unbewußt, entweder dem Geiste oder der Sinnlichkeit, dem Guten oder Bösen dient, ohne an sich eines von beiden zu seyn.

Mit diesen seelisch allgemeinen und geistig sonderheitlichen Lebenskräften, die im Gedichte objektiv und plastisch hervortreten, und wie im Nibelungenliede als verkörperte Gestalt des symbolischen Inhalts erscheinen, verbindet sich dann in reizender Liebenswürdigkeit die Subjektivität des Dichters, die stets mit dem ganzen objektiven Leben als völlig verbündet erscheint, und wie im Dante selbstredend in die Erzählung mit eintritt.

Es ist die höchste Subjektivität aber in jener mystischer Tiefe und Erhabenheit, die in dieser Tiefe mit der Objektivität zusammenfällt, wie sie uns im Parcival begegnet. Alles erscheint bewegt, erscheint als lebendige Begebenheit, und doch wieder als Vision, als bloße Phantasie. Subjektivität und Objektivität fließen in einer ungeschiedenen Indifferenz zusammen. Natur und Religion umarmen sich und wenn noch etwas unentschieden zurückbleibt, so ist es eben jener mögliche Widerspruch, jenes unterschiedslose Zusammenfassen zweier Reiche, die zwar Eins seyn können und sollen, aber es der Wirklichkeit nach doch nicht sind. Wie dem philosophischen Mysticismus Gott und Natur sich nicht hinlänglich unterscheiden, so geschieht es auch hier dem poetischen.

Was man an Dante durch falschem Dogmatismus der bloßen Aeußerlichkeit verschuldet hat, das wird auch in dem Mysticismus des Wolfram von Eschenbach mißverstanden, indem man den natürlichen Mysticismus mit dem übernatürlichen verwechselt, und so an die Stelle der für sich geschiedenen Gestalten die Unterschiedslosigkeit setzt. An diesem Mißverständniß ist aber Wolfram eben so wenig schuld als Dante. Sie haben ein tiefes und mächtiges Bild uns hingestellt, und deuten beide auf Eine höchste Einheit, auch wenn sie äußerlich mit einander im Widerspruch zu seyn scheinen. Beide geben in ihrer Einheit das rechte Verständniß. Deutet der eine auf eine unsichtbare Kirche, auf eine Einheit aller Sakramente in einem Einzigen, auf eine Ersättigung des Geistes in dem Anschauen des Geheimnisses und

doch zugleich auf eine natürliche Entwicklung hin, auf einen angebornen Beruf, auf ein allgemein christliches Königs- und Priesterthum, so hebt der andere die Unterschiede der Dogmen, die Trennung der geistigen und seelischen Kräfte hervor, gibt die äußeren Merkmale der dogmatischen Kirchenlehre an, und weiset auf eine sichtbare Kirche hin. Beide Gegensätze aber sind eins im wahren Christenthum. Die wahre Kirche ist eben so sehr sichtbar als sie unsichtbar ist; die Sakramente sind eben so sehr im Opfer Eins, als sie, in die menschlichen Bedürfnisse eingehend, verschiedene sind; die Berufung des Menschen zum Anschauen des Geheimnisses ist eben so sehr eine natürliche als sie eine übernatürliche ist. Wollte man diese beiden Höhepunkte des mittelalterlichen Bewußtseyns, die der Zeit nach einander so nahe stehen, einmal in Beziehung auf ihren tiefsinnigen Inhalt mit einander vergleichen, und sie zum einheitlichen Verständniß bringen, dann würde jene einheitliche höchste Erkenntniß der Geheimnisse des Christenthums erscheinen, welche durch beide von entgegengesetzten Seiten vorbereitet ist.

§. 183. Die Nachblüthe und der Verfall der altdeutschen Epopoe.

Mit Wolfram von Eschenbach ist in der Reihe der epischen Poesie des alten Deutschlands der Schlußstein an diesem Tempel der subjektiven Entwicklung gesetzt. Die Gegensätze, die ursprünglich in der Nation liegen, und die sich im Nibelungenlied und in der Gudrun aussprechen, sind versöhnt. Eben so ist das seelische mit dem subjektiv leiblichen Leben in geistiger Einheit zusammengefaßt. Der natürliche und übernatürliche Grund aller Geschichte begegnen sich in einer gemeinschaftlichen Einheit; das Leben des Einzelnen, der Nationen, der Kunst, Wissenschaft und Kirche steht in seiner subjektiv mystischen Gestalt vor uns, und die Erde hat ihre äußersten Grenzen sich in einem einheitlichen und allheitlichen Mittelpunkte begrüßen sehen. Jede weitere epische Bildung muß nach dieser Höhe nothwendig in mehr einseitige Beziehungen herabsinken, und nach und nach dem völligen Verschwinden der alten Tiefe entgegengehen, eben weil man das, was man schon hat,

nicht noch einmal finden kann, und durch das Suchen darnach offenbart, daß man es gar nicht mehr versteht, und es also nicht sucht, indem man es sucht. Wollte man von einer Nachwirkung des Parcival reden, so müßte dieß der vernünftigen Erkenntniß und philosophischen Entwicklung seines Inhalts gelten, und nicht in poetischen Versuchen sich aussprechen, die doch hinter ihrem poetischen Urbilde zurückbleiben mußten.

Nach Wolfram oder schon mit ihm trat auch die Zerstückelung des in ihm Geeinigten hervor. Das Mystisch-Romantische wurde durch Gottfried von Straßburg in dessen Tristram und Isolde ausgebildet. Allein es war das Ziel zu sehr auf blos seelischem Grunde geblieben, als daß sich diese übrigens reichen und schönen Beschreibungen des seelischen Hangens und Verlangens, das durch eine unbegreifliche und unschuldige Ursache zwischen zwei Liebenden sich aufknüpft, so daß sie nur im Tode Ruhe finden, und während des Lebens in beständigem sich Suchen und Verlieren selig und unselig erscheinen, zur höchsten mystischen Bedeutung und Wahrheit hätten erschwingen können. Das seelische Streben ist zu sehr ein natürliches, ohne historischen Anhaltspunkt von Außen und ohne religiöse Einheit von Innen, als daß es hätte zur tiefern geistigen Wahrheit führen können.

In anderer Weise haben Hartmann von der Aue in seinem Iwain und Erek, und Wirnt von Gravenberg in seinem Wigalois das seelische Leben des Mittelalters auf das äußere Ritter- und Minne-Leben angewendet, und dadurch die Spur des Romans eingeschlagen, die als der allgemein gangbarste Pfad seitdem so oft wieder von allen betreten worden ist, die einem dunkeln Streben den Vorzug über die subjektive Willenskraft und den objektiven geschichtlichen und religiösen Beruf des Menschen den Vorzug gegeben. Es ist eine Mischung von orientalischen Elementen und Phantasien mit dem eingebildeten Zustand des fahrenden Ritterthums, dem es nicht an Wundern und Abentheuerlichkeiten, wohl aber an allgemein tiefer Bedeutung fehlt, was uns in diesen Darstellungen begegnet.

Eben so wenig wollte die alte Mystik wieder sich öffnen.

Der jüngere Titurel, Lohengrin und der Wartburgkrieg erscheinen nur als pedantische Uebertreibung dessen, was im Parcival in reiner, kräftiger Naturwüchsigkeit mit der Tiefe des mystischen Sinns zugleich die Fülle der sichtbaren Gestalt verbunden hatte.

In diesem Sinne des Abschweifens von der historischen Objektivität erwuchsen nun die mehr politisch äußerlichen oder didaktisch allegorischen Versuche der spätern Zeit. Zu dem ersten gehören die verschiedenen gereimten Chroniken; zu dem andern Fridanks Bescheidenheit, der Renner, Boners Edelstein; alle aus dem fünfzehnten Jahrhundert.

Die völlige Verbindung der didaktischen Form mit der allegorischen begegnet uns aber am aller einfachsten und wohl unter allen auch am gelungensten ausgesprochen im Theuerdank, der die epische historische Grundlage völlig in sich selbst vernichtet, und mit Absicht die bloße Allegorie zur Pseudogeschichte umgewandelt hat.

Dagegen erscheint nun auch das politische Epos in seiner vollen Umkehr in sich selbst, und gleichfalls in der Umkehr des epischen Ernstes in den launigsten Humor in dem berühmten komischen Thierepos, dem Reineke Fuchs. Hier ist ein anderer Cervantes erschienen, der alles historisch Wunderbare in das verkommen Selbstsüchtige des politisch äußerlichen und socialen Leben umwandelt, und in dieser Umwandlung in der Thierfabel das Spiegelbild der Menschengeschichte zeigt.

So ist der doppelte Grund der deutschen Epopoe, im Theuerdank und im Reineke Fuchs in sich selber umgewandelt, sein eigener Gegenfüßler geworden, und kündigt in dieser Umkehr, wie das bei jeder geschichtlichen Entwicklung der natürlichen Kräfte der Menschen sich zeigt, den Abschluß seiner Bewegung an. Mit diesen Erscheinungen war die deutsche Epopoe in ihrer ersten Begründung zu Ende, und nur ein neues Princip konnte belebend und umschaffend auch eine neue Bewegung erzeugen.

2. Die altdeutsche Lyrik.

§. 184. Allgemeine Grundlage der altdeutschen Lyrik.

Fast gleichzeitig mit der altdeutschen epischen Poesie bildete sich auch die Blüthe der lyrischen aus. Die Blüthezeit der romanischen Lyrik mit Petrarka und die Blüthezeit der epischen mit Dante bezeichnen so ziemlich auch die Ausdehnung der eigentlichen Blüthezeit der germanischen Poesie, der epischen sowohl als der lyrischen.

Der Grundcharakter der altdeutschen Poesie ist jenes Untertauchen des subjektiven Geistes in ein allgemeines seelisches Gefühl, durch das der Einzelne in unendlicher Sehnsucht dem allgemeinen Verlangen des Menschen nach einem Andern, was ihm fehlt, und was seine Mangelhaftigkeit durch die höhere Bedeutung seines idealen Wesens aufhebt, entgegenkommt. Diese seelische Allgemeinheit, die innerlich als geistige Einheit und folglich als Aufhebung des natürlichen Widerspruches dem subjektiven Geiste vorschwebte, sprach sich in der epischen Poesie in der dreifachen Beziehung der historischen Bildung der Menschheit der männlich strebenden, der weiblich duldenden und der religiös erbauenden Thätigkeit aus, aus welchen drei Beziehungen sich alles wirkliche Leben zusammensetzt. Jene subjektive Regung des Geistes auf diesem seelischen Grunde mußte aber nothwendig auch ein reiches Gefühlsleben entfalten. Der Mensch mußte, sobald er jenen Spiegel des allgemeinen Lebens in seiner eigenen Seele gefunden, all seine Subjektivität in jene Allgemeinheit zu versenken streben, um aus ihr in mystischer Erhebung die Objektivität durch die Subjektivität zu gewinnen, und sich mit dem ihm Mangelnden, als mit dem Wesen seiner Natur zu verbinden.

Dieses Allgemeine, was in seiner Seele als unendliches Liebessehnen sich offenbarte, wodurch auch der Einzelne ein für sich unendliches und in der Liebe beseligtes Heiligthum in sich fand, war die unschätzbare Perle, die er auf seinem Acker gefunden, und um welche er all das Seinige hingab, um dieß höchste, einzige und innerlich gewisse Gut zu erlangen. Indem er somit das

Göttliche als beseligende Kraft in sich selber suchte, traf er hier den noch unentschiedenen Grund der Natur, der als Seele zwar die Fähigkeit der Liebe zu einem andern, die unbeschränkt und unendlich, nur dieß Andere wollte, ohne aber dieses selbst in seiner geistigen Herrlichkeit zu erkennen. Damit war dem Menschen ein unendliches Leben in seiner Brust erschlossen. Er konnte lieben, unendlich lieben, und fand in dieser Liebe seine Seligkeit. Aber diese Liebe selbst war eine ihres Gegenstandes noch keineswegs gewisse. Sie war nur ihrer Subjektivität, ihres Liebens gewiß.

In dieser innern Gewißheit war es ihr zunächst gleichgültig, was sie liebte. Nur ein Anderes, Vollkommnes, ein Göttliches, oder ein Bild des Göttlichen sollte und mußte dieses Andere seyn. War es das nicht an sich, so mußte es dazu verklärt, mußte idealisirt werden.. So war nothwendig die Offenbarung jenes subjektiven Gefühls gestaltet, das ein geistiges wollte, und es nur subjektiv, aber noch nicht objektiv erkannte. Natur und Gott, Allgemeinheit und Einheit traten noch nicht gehörig gesondert aus einander. Wie dem Wolfram von Eschenbach noch die Allgemeinheit und Einheit des Lebens in einander verschwommen war, und göttlicher und natürlicher Grund der Geschichte sich nicht bestimmt geschieden, sondern blos identificirt hatten, so trennten sich auch hier jene beiden möglichen Gegensätze nicht. Hatte die romanische Poesie in ihrer letzten Entwicklung diese beiden Beziehungen in das Menschenherz gelegt und sie in einen natürlichen Widerspruch mit einander gesetzt im Drama, ohne diesen Widerspruch lösen zu können, so brachte die germanische Poesie diesen Gegensatz in das Verhältniß der Identität, ohne die Entzweiung zum Bewußtseyn zu führen.

Diese indifferente Liebe, in der weder die Sinnlichkeit, noch der Geist gehörig unterschieden erscheinen, sondern in welcher beide in einem allgemein seelischen Drange sich in einander verlieren, nannten sie Minne. Die Minne ist ein wahres, tiefes, subjektives Gefühl, in dem aber keine bestimmte objektiv höchste Einheit, sondern nur ein subjektives sich Verlieren in ein Anderes, das überhaupt als Anderes schon meinen Egoismus aufhebt, ein-

tritt. Daher ist dieser Minne, die eigentlich Neigung, Drang zur Liebe, aber noch nicht die reine, geistige Liebe selbst ist, das Leibliche bedeutsam durch die Seele, und wo sie von ihm ausgeht, hebt sie das reine Sinnliche auf durch irgend einen seelischen Zug, der ihm eine gewisse Unendlichkeit, einen idealen und übersinnlichen Charakter verleiht. Wie aber das sinnliche Leben nie als rein sinnliches, so ist auch das geistige Leben nie als rein geistiges, sondern nur als seelisches zu verstehen, in welchem die bestimmte, rein übernaürliche Freiheit mit der Allgemeinheit des Naturgrundes identificirt erscheint.

Es ist daher diese Minne überhaupt Geschlechtsliebe in ihrer höheren seelischen Bedeutung. Jene Spaltung in der Natur, die der Entscheidung von Gut und Bös vorausgeht, und einen Gegensatz in der Natur, aber nicht im Willen bezeichnet, wodurch der Mensch zum Gefühle des Bedürfnisses eines andern Wesens gelangt, in welchem er seine natürliche Singularität und das daraus hervorgehende Gefühl des Alleinseyns aufzuheben vermag. Dieß ist ein inneres Band, eine geheimnißvolle Ehe zwischen Seele und Seele nach der subjektiven Scheidung des geistigen Lebens in seiner männlich thätigen oder weiblich duldenden Kraft. Wie sich nun in diesem Minnespiel der Sinn leicht in das Höhere, Uebernatürliche hebt, so sinkt der Geist eben so leicht in das allgemein Natürliche hinab, und die Seligkeit der Minne liegt eben in der Unschuld des noch nicht Verstehens jenes Widerspruches.

Den ganzen Umfang dieses Minnelebens mußte nun das Gefühl durchlaufen, wenn es jenen ihm anvertrauten Inhalt erschöpfen wollte, und aus diesem Umschwung geht die Geschichte der altdeutschen lyrischen Poesie, oder des sogenannten Minnegesangs hervor.

§. 185. Die Blüthe der deutschen Lyrik im Minnegesang. Walther von der Vogelweide.

Der deutsche Minnegesang verbindet sich in seinen ersten Anfängen mit den provencalischen Troubadours, welche in ihrer äußerlich sinnlichen Weise zunächst die Minne in dem sinn-

lichen Genusse besangen; durch diesen aber bereits die ersten Anklänge an ein seelisches Verhältniß hindurchblicken ließen, und jene Gesetze der Minne, oder der Geschlechtsliebe, zu begründen begannen, in denen weder auf das bürgerliche noch religiöse, sondern zunächst nur auf das seelische Verhältniß des Dienens und der Treue, oder des wechselseitigen innern Zusammengehörens und gegenseitigen Hingebens von Mann und Weib Rücksicht genommen wurden. So entstanden die Minnehöfe und Minnegerichte.

An sie anschließend, begann der deutsche Minnegesang die Idealität dieser neuen Anschauung einer höhern Bedeutung der geschlechtlichen Liebe zu preisen.

In erster Reihe entstanden nun die dem sinnlichen Genuß, der vollen leiblichen Hingebung, in der die seelische Treue sich offenbaren wollte, huldigenden Wächterlieder. In ihnen tritt die innige Verbindung zweier Liebenden in ihrem Widerspruch mit dem äußern Leben, an das sie von dem Wächter des Tages, der zugleich Wächter ihrer bürgerlichen Ehre ist, gemahnt und zum Scheiden aufgefordert werden, hervor.

Dieser Widerspruch mit dem bürgerlichen Leben tritt dann in weiterer Ausdehnung ins Naturleben ein. Frühling und Winter werden mit dem innern Gefühle verglichen, und als Bilder des innern Lebens, als Offenbarungen des Geheimnisses der Liebe betrachtet; müssen aber in ihrer Objektivität vor der höhern innern Wahrheit des subjektiven Gefühls weichen, das in der Vereinigung und Trennung aufblüht oder vergeht, und dadurch mit dem äußern Naturleben in einen innern Widerspruch kommt.

Endlich tritt aus dieser Allgemeinheit des Vergleichens des innern und äußern Lebens der Ausblick in alle Regionen des Lebens selbst hervor, der nun in seinem Widerspruche mit dem äußern Leben, dieses nach der innern Tiefe des Gefühls beurtheilt, und ihm dadurch lyrische Bedeutung verleiht. In diesem Ausblick ist aber die Verwechslung des tief seelischen Gefühls mit der rein subjektiven Empfindung bereits nahe gelegt, und das Lyrische geht allmählich in die Aeußerlichkeit des mit der Empfindung spielenden Wortes, oder der die Tiefe verletzenden subjektiven Mei-

mung über, und wird formaler Klang ohne innere Wahrheit, oder subjektive Lehre ohne Tiefe der Bedeutung.

In dieser natürlichen Entwicklung begegnen uns nun eine Menge Namen, die in den Reihen des altdeutschen Minnegesangs eingetreten sind. Es sind zuerst lauter adeliche Namen, Kaiser, Herzöge, Fürsten, Grafen und Ritter, die dieser tiefe Zug der neuen christlichen Bildung ergriffen, und die daher zuerst als Sänger dieser Gefühle auftreten. Ein Kaiser Heinrich, König Konrad, Herzog von Anhalt, Markgrafen von Brandenburg, Meißen, Hohenburg werden genannt unter den ersten Minnesängern; glänzende Zeugnisse, wie mächtig dieser christliche Tiefblick in die höhere Bedeutung der Liebe die edelsten Gemüther ergriffen.

Als der eigentliche Mittelpunkt des altdeutschen Minnegesangs muß aber Herr Walther von der Vogelweide (ohngefähr von 1170 — 1232 lebend), betrachtet werden. Er ist der deutsche Petrarka. In ihm haben sich die einzelnen Strahlen jenes Minnegesanges zu einer glänzenden Sonne gesammelt. In ihm sind alle verschiedenen Bildungen des Minnegesangs in einer persönlichen Einheit zusammengetreten, und wer ihn kennt, kennt dem Inhalt nach alle übrigen. Von den Wächterliedern anfangend bis zu den moralischen und politischen Gesängen finden alle einzelnen Formen in seinen Dichtungen sich wieder, und finden sich alle in der gedrängtesten, gedankenreichsten, reinsten Form.

Das Lied von der Nachtigall, das an die Wächterlieder dem Inhalt nach sich anreiht, ist gewiß ein so sinniges, tiefempfundenes und lieblich durchgeführtes Lied, als je eines von irgend einem lyrischen Dichter zu Stande gebracht worden ist. Diese triumphirende Freude der Liebenden, die doch so zart und leise die unvergeßliche Seligkeit der Vereinigung mit dem Geliebten andeutet, die so gerne ganz herausfahren möchte mit dem Geheimnisse, das sie bewegt, und wie von einer innerlichen Tiefe gehemmt, ihr Geheimniß in den Refrän einer mitfühlenden Nachtigall niederlegt, auf deren Verschwiegenheit sie bauen darf, ist das Lieb-

lichste, was die lyrische Poesie in diesem nachklingenden, anakreontischen Zuge des seelischen Lebens auszusprechen vermag.

Mit der Einheit des Inhalts verbinden sich in Walther aber auch alle äußerlichen Formen der künstlichen Reimverschlingung der deutschen Minnelieder, die aber stets auf den Dreiklang der Nibelungenstrophe zurückgeführt werden können, und wie die griechische Strophe eine Auflösung des Hexameters, also des epischen Maßes, so eine Erweiterung und innere Vermehrung des dreigliedrigen Gesetzes der Nibelungenverse sind.

Mit der eigentlichen Liederform verband sich dann noch der Laich und der Spruch. Ersteres ist die ungebundenere Reimform, in welcher die mehr augenblickliche und objektiv gewaltigere Bewegung des Gedichts die vorgeschriebenen Gesetze überspringt; letzterer die Zusammenziehung der Vergleichung des innern und äußern Lebens, die im regelmäßigen Liede am einfachsten drei Strophen einnimmt, indem jeder Theil eine ganze Strophe ausfüllt, in eine einzige längere oder kürzere Strophe, in welcher dann mehr der Gedanke als das Gefühl, mehr der äußere Gegensatz als die innere seelische Ausgleichung sichtbar wird.

Während nun die dem Walther vorausgehenden oder ihm noch gleichzeitigen Dichter, Heinrich von Veldecke (um 1180), Gottfried von Morungen, der Schenke von Limpurg, Reinmar der Alte, Wolfram von Eschenbach und Hartmann von der Aue mehr die allgemeine Seite des Naturlebens und die Freude oder die Klage der erhörten oder verschmähten Neigung besangen, und dadurch die Tiefe des Gefühls andeuteten, aus dem diese Gesänge hervorsproßten, ist in Ulrich von Lichtenstein bereits die formale Freude am Gesange selbst, der sich um seinen Inhalt wenig mehr bekümmert, vorherrschend geworden, und seine lieblichen Lieder besingen nach mannichfaltig gewählten, äußerst künstlichen Formen, die bereits zu herkömmlichen musikalischen Weisen und sogar zu Tanzweisen geworden waren, die äußere Freude, die Frühjahr, Tanz und Liebesspiel dem Menschen bereiten, der dafür überhaupt Sinn und Regung empfindet. Das tiefe Sehnen, das ideale Gefühl des Opferns, des Un-

endlichen, das in dieser Liebe liegt, ist bereits schon wieder im Verglühen.

Gottfried von Straßburg, der in seiner Weise diese Minne zu einer Gottesliebe zu erheben sich bemüht, ist dagegen nicht mehr im Stande, diese Liebe in jene lyrische Einheit des Liedes zusammenzudrängen. Seine Gesänge haben mehr die Form von Canzonen als die von Minneliedern. Strophe um Strophe windet sich ab, aber jede ist für sich geschlossen und eine formale Grenze des Anfangs oder des Endes von solchen Gesängen ist nicht mehr zu finden. Die Objektivität ist zu mächtig, als daß sie sich in die einfachen Gegensätze des Minnegesangs bequemen sollte. Gottfried muß daher in Form der Sonetten Petrarkas die Strophe selbst als unabhängige Einheit ausbilden, und den Gesang durch die objektiven Prädikate seines Gegenstandes zu begrenzen suchen.

Damit ist die Liederdichtung schon im Uebergang zu der Spruchdichtung begriffen, wie sie sich in den allegorischen Sprüchen des Reimar von Zweter weiter ausgebildet und mehr dem äußerlichen Leben zugewendet hat, dem nun durch den Gedanken und nicht mehr durch das Gefühl die höhere Bedeutung erst ertheilt wurde.

§. 186. Nachblüthe und Verfall der altdeutschen Lyrik.

Nach Ulrich von Lichtenstein und Reimar von Zweter und im strengen Sinne schon mit ihnen beginnt der Verfall des eigentlichen Minnegesangs. Die Absicht tritt hervor, die subjektive Willkühr des Gedankens oder der Form nimmt die Stelle des seelischen Gefühls und seiner Unendlichkeit ein. Es entsteht aus dem Minnegesang eine technische Form, deren Ausbildung nun der äußern Regel anvertraut wurde, wir sehen den Meistergesang an seine Stelle treten.

Noch in Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, gest. zu Mainz im J. 1317, war dieser Meistergesang mit seinem ursprünglichen Inhalt getränkt, und erschien gleichsam als Nachblüthe jener ersten glühenden Zeit des Minnedienstes. Indeß muß

man gestehen, daß auch in diesem die eigentliche innere Wärme des Gefühls bereits verglüht ist, und nur selten ein glimmender Funke aus der Asche schimmert.

Nach ihm ging dann das ursprüngliche Gefühlsleben immer mehr und mehr in Aeußerlichkeit und in bitterer Ironie unter. Hadloup, Bonner, Suchenwirt und endlich Muskarblut und Rosenplut um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geben für diese gänzliche Umkehr der alten Tiefe in Oberflächlichkeit und Gemeinheit ein unverkennbares Zeugniß.

So endete auch die lyrische Poesie der altgermanischen Bildung mit der Umkehr in sich selbst, mit dem Verluste des ursprünglichen Inhalts, der zuerst in die Form hineingefahren, um sich endlich auch in ihr wieder zu verlieren. Die Seele des Gesangs hatte sich einen edlen Leib gebildet und in ihm gewaltet bis sie ihre Gefühle ausgesprochen, und sich dann allmälich zu ihrer Mutter, zum allgemeinen Menschenleben zurückgezogen; so daß dieser ehemals blühende Leib allmälich dahinstarb, und endlich als leblose Leiche zurückblieb, während der seelische Grund seines Lebens auf einen neuen Eingang in die Geschichte wartete, um in diesem, in einer höhern Potenz abermals den Kreislauf seiner Menschwerdung und Neugestaltung zu beginnen.

Mit der rein allegorischen und satirischen Richtung, die im Theuerdank und Reineke Fuchs sich geltend gemacht, war die epische, und mit dem platten Realismus und der Didaktik der spätern Zeit eines Muskarblut, war die lyrische Poesie der alten deutschen seelischen Begeisterung und subjektiv natürlichen Mystik zu Grabe gegangen. Eine dramatische Poesie konnte diese deutsche Bildung so wenig als die persische Poesie, mit der sie eben so nahe durch das subjektiv seelische Leben verwandt erscheint, wie die romanische durch den objektiv seelischen Grund ihrer Gestaltung mit der antiken classischen, erzeugen. Einerseits war die Beweglichkeit und Subjektivität der epischen Poesie, andererseits die allgemeine Beziehung des lyrischen Gefühls und sein Verhältniß zur Objektivität an die Stelle der dramatischen Poesie getreten. Epik und Lyrik hatten an sich schon durch die Identifi-

cation von Objektivität und Subjektivität in der erstern, oder von Innerlichkeit und Aeußerlichkeit in der letztern eine dramatische Bedeutung, die eben in dieser innern Vergleichung und Zusammenstellung der dramatischen Gegensätze die dramatische Form selbst ausschloß.

Nur in der Umkehrung des ursprünglichen Inhalts der altdeutschen Poesie lag das Drama als Gegensatz des subjektiven Strebens und des seelischen Verlangens auch in der altdeutschen Bildung. Die Minne als Verläugnung ihrer selbst, als Aufgebung ihres innersten Grundes, wie er sich in der letzten Erscheinung der epischen, wie der lyrischen Dichtung der altgermanischen Entwicklung ausgesprochen hatte, der Gegensatz des subjektiv seelischen Gefühls mit dem objektiven Glaubensgrunde, der auf die geistige Einheit hinweisend, das seelische Leben negiren mußte, konnte eine dramatische Form erzeugen. In dieser Gestalt hatte sich aber die dramatische Poesie als Schlußpunkt der romanischen Poesie geoffenbart, und in dieser Erscheinung auf eine neue Entwicklung hingewiesen. Indem also beide Bildungsstufen an diesem Ausgleichungspunkte zusammentreffen, und gemeinschaftlich auf eine neue Entwicklung hinweisen, ist damit die Grenze der alten Bildung und der Uebergang zur neuern bestimmt, und die Geschichte muß daher im nothwendigen Fortschritt die Einführung eines solchen neuen Princips zur Darstellung bringen, in welchem jene beiden Gegensätze sich wechselseitig durchdringen oder sich gegenseitig aufheben, um eine neue Einheit zu setzen.

B. Die neuere Poesie.

I. Die englische Poesie.

§. 187. Allgemeine Grundlage der englischen Poesie.

Die neuere Zeit hat sich in der Philosophie, wie in der Poesie von der ersten christlichen Bildung getrennt. Indem das Mittelalter, dem Gesetze der Identität gehorchend, die Subjektivität entweder mit dem objektiv geistigen Glaubens- oder mit dem allgemein seelischen Natur-Leben identicirte, entstand daraus

ein unbewußtes Anhalten an eine höhere Welt, ohne innere und subjektive Erkenntniß derselben. Diese innere Begründung des subjektiven Lebens war an sich gut, so lange das in jeder Subjektivität ruhende egoistische Prinzip nicht ins Leben trat. Mit dem Eintreten desselben mußte nun die Trennung der subjektiven Persönlichkeit von der Einheit und Freiheit nothwendig hervortreten. Das Band, welches den Menschen mit einer höhern Welt verbinden soll, muß ihm geistig gewiß werden. Wenn der Mensch glaubt, so kann er dieß nur mit natürlichen Kräften, und wenn er liebt, gleichfalls. Das Höchste mußte also irgendwo mit der Natur zusammenhängen, wenn es dem Menschen überhaupt zugänglich seyn sollte. Diesen Zusammenhang zu finden, war nun sein natürliches Bestreben, sobald jene ersten Formen der Identität ihre Offenbarungen erschöpft und in sich selber zu ihrem eigenen Gegentheil sich umgewendet hatten.

Es trat sofort das neue Gesetz der Causalität an die Stelle der blos vorausgesetzten Identität. Aus diesem Gesetz ergaben sich gleichfalls zwei nothwendig verschiedene Wege; der Weg vom Grund zur Folge, und der Weg von der Folge zum Grunde. Der erste Weg erzeugte die aprioristische Richtung des Idealismus, wie sie sich zunächst in Deutschland ausgebildet hat, der zweite brachte die aposterioristische Richtung des Realismus hervor, wie sie in England in die Geschichte eintrat. Dieser doppelten Richtung entspricht eine zweifache philosophische und eine doppelte poetische Bildung.

Der philosophische Realismus hat sich in England ausgebildet, und eben so auch der poetische. Der Gründer des erstern ist Bako von Verulam, der Gründer des letztern Shakespeare.

§. 188. Shakespeare.

Die englische Poesie unterscheidet sich durch Shakespeare von aller deutschen Poesie wesentlich, da jedes deutsche Gedicht sogleich die Ueberwiegenheit der idealen Richtung über die reale zu erkennen gibt. Dagegen ist Shakespeare der eigentliche Dichter

des wirklichen Lebens. Die Idee bleibt hinter der reichen Wirklichkeit verborgen. Er sucht nie wie ein Deutscher dem zuvor ideal Vorausgesetzten ein Gewand und eine Erscheinungsform zu verleihen, sondern erhebt nur das schon im Leben sich Offenbarende zu einer innerlichen Einheit und Tiefe, legt ihm einen durchgreifenden, alle Erscheinungen zusammenfassenden Charakter unter, der als Erklärungsgrund, die Vielheit der Erscheinungen auf einen gemeinschaftlichen Grund zurückführt, welcher selbst wieder aus der einfachen Berührung des höchsten einfachen und individuellen Lebens mit der allgemein menschlichen Anlage hervorgeht.

Das menschliche Leben, in seiner unabwendbaren natürlichen Grundlage ist der Grundstoff, in welchem irgend eine Individualität des Willens in stets sich innerlich gleich bleibender Sehnsucht hineingreift, und daraus die einzelnen Figuren des Lebens sich bildet, und aus dem vorhandenen Stoff der äußern Verhältnisse gerade das macht, was nach dieser doppelten Voraussetzung daraus gebildet werden kann. Ihm enthüllt sich daher das Leben und die Geschichte in einem Reichthum von Bildungen, der unerschöpflich wie der tiefste Grund des Lebens in seiner geistigen und natürlichen Begründung selber ist.

So führte Shakespeare die dramatische Poesie in eine ganz neue Entwicklung ein. Der Charakter war ihm nicht blos die Festigkeit des Willens einem bestimmten Schicksale oder einer bestimmten Pflicht gegenüber, er war Form der Persönlichkeit, Abdruck des geistigen Strebens des Menschen im Grunde seiner seelischen Natur, biegsam und veränderlich und doch seinem Wesen nach gleich- und consequent in der natürlichen Anlage, die ein vorschwebendes, subjektiv gewähltes Ziel verfolgte, und sich in diesem Streben von den Umständen bestimmen ließ, ohne doch ihre innere Einheit zu verlieren. Shakespeares Charaktere sind immer so ganz individuell, so bis auf die letzte Grenze der Eigenthümlichkeit einer besondern Persönlichkeit ausgeführte Gestalten, daß sie dadurch im geraden Gegensatze mit den Charakterbildern der griechischen und römischen und selbst noch der romanischen Dramatik gestanden, daß sie ohne alle Objektivität als reine Sub-

jektivitäten, als in freier Willkühr emporgesprossene Porträte erscheinen. Dabei aber ist die allgemeine Grundlage des natürlichen Lebens nicht eine Sekunde lang vergessen. Diese absonderlichen Figuren handeln gerade so, wie es der Mensch von solchen Anlagen, Gewohnheiten und Bestrebungen nothwendig machen mußte. In ihrer einzelnsten Besonderheit offenbart sich gerade die ganze Natur, durch die Grenze der bestimmten Figur angeschaut. Redet ein Bedienter, so ist er ganz nach der vorausgesetzten Erziehung und Bildung gerade das, was er unter dieser Voraussetzung seyn kann; aber er ist es auf eine ganz neue, nie gesehene Weise. Es kommt uns vor, als sei uns diese Gestalt nothwendig schon irgendwo begegnet, und als hätten wir sie mit diesen scharf ausgeprägten Zügen doch noch nirgendwo gesehen.

So erscheint der Mensch in höchster Allgemeinheit und in individuellster Besonderheit, und beide Gegensätze sind vermittelt durch die dramatische Handlung, in der sich Subjektivität und Objektivität mit einander ausgleichen sollen. Die äußere Welt fordert, daß der Mensch seine Einheit und Besonderheit erprobe, aber nur auf den nothwendigen Grenzen der Möglichkeit und des Umfangs seiner Natur. So verbinden sich Freiheit und Nothwendigkeit in einer realen Einheit. Das Leben bietet einen unerschöpflichen Reichthum von Gebilden dar, die alle aus einem gemeinsamen Grundgesetz herauswachsen. Die dramatische Poesie soll diesen geheimnißvollen Organismus zur Offenbarung bringen. Offenbart sie dieses unaussprechliche Geheimniß in sichtbaren Gestalten, so ist sie wahrhaft Kunst, und daß ist sie in den Werken Shakespeares in einem hohen unerreichten Grade der subjektiven und allgemeinen Naturwahrheit. In ihm lernt man den unerschöpflichen Schatz von menschlichen Anlagen und von nie versiegender Elastizität des subjektiven Geistes kennen, der, wenn er zugleich von der höchsten idealen und religiösen Tiefe durchdrungen wäre, die höchste Frage der menschlichen Freiheit zur Anschauung bringen würde.

Diese ideale Richtung als bewußter Inhalt der Poesie ist es aber, was dem Shakespeare fehlt. Er kennt die Natur in all

ihren reichen Tiefen, er hat ihre geheimen Springfedern im Herzen des Menschen alle aufgedeckt, allein er kennt eben nur diese Tiefe des Naturlebens; die höhere Einheit des Geistes mit dem göttlichen Grunde alles menschlichen Lebens hat sich ihm nicht aufgeschlossen. Er ist der Magus der Natur, aber nicht der Apostel des Geistes. Die Freiheit erschien in ihm in der Ungebundenheit ihrer individuellen Willkühr, aber nicht im höhern Lichte eines höchsten, idealen Zieles. Sie gehorcht in seinen Gestalten doch nur dem natürlichen Triebe, und gebietet nicht frei über ihm. Aber eben, daß alle Schattirungen dieser Willkühr des Willens in seinen natürlichen Grenzen durch ihn offenbar geworden, das macht ihn zum unerreichbaren Genius, der in diesem Gebiete das Höchste und das Tiefste, das Allgemeinste und Sonderheitlichste geoffenbaret hat. Von dem ersten Aufkeimen der subjektiven Freiheit im Spiel zufälliger Verwirrungen bis zur höchsten Einigung derselben mit dem ganzen Leben, welche den einzelnen Menschen in einem eigenen, wie zur Offenbarung seiner Eigenthümlichkeit gemachten Geschicke vollständig mit seinem Streben in Besitz nimmt, hat er alle Wege, auf denen sich die Freiheit offenbaren kann, durchwandelt, und keine Erscheinung vergessen.

Durchwandelt man die ganze Reihe seiner Schöpfungen, so drängen sich eine solche Menge von Gestalten ins Leben, die alle für sich bestimmt, unterschieden aus einer innern Verbindung mit der Natur ihre Individualität lostrennen, und in dieser Lostrennung alle Gesetze und Gegensätze des Lebens erschöpfen, daß man sie nur mit Mühe und nach sorgfältiger Sonderung unterscheiden lernt.

Was uns auf der ersten Stufe dieses unerschöpflichen Bildungstriebes begegnet, ist die Anknüpfung an die, dem antiken Schauspiel entlehnte Verwirrung des Zufalls. Diese zeichnet unser Dichter in den „Irrungen,“ jedoch mit einer so neuen und treffenden Charakteristik der Brüder, die beständig mit einander verwechselt werden, daß man hier bereits den Meister kennen lernt, dem jeder Zug bis ins Einzelnste gelingen soll.

Diese herrliche Charakteristik mit einem alles übertreffenden

Humor, der seiner Zeit und ihrer abgeschmackten Art sich zu tragen und zu betragen, wie aller Zeiten spottet, tritt dann in ihrer vollen Gewalt hervor in dem verwandten Lustspiel: „was ihr wollt." Dieser Onkel Tobias in seiner rohen Edelmanns-manier, dieser junge, unerreichbare Geck und Gimpel Bleich-wange, und als Ueberwurf über alle, der in seinem Tölpelstolze übergeschnappte Malvolir sind Gestalten, die einerseits die äußerste Grenze des Möglichen zu berühren scheinen, und andererseits so ganz wahr, so ganz der in eine gedrängte Einheit zusammengezogene Ausdruck des wirklichen Lebens sind, daß es unmöglich ist, in dieser Art von Naturbezeichnung etwas Gelungeneres zu denken.

Liest man auf dieses herrliche Stück dann unmittelbar: „der Liebe Mühe umsonst" und durchdenkt die Züge, mit denen der spanische Bramarbas Armado, der ungeheure Pedant Holofernes, der ganz verländlichte und vereinfältigte Nathanael gezeichnet sind, und ist über diesen Reichthum und diese Keckheit, wie über diese Feinheit und tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens nicht für längere Zeit unfähig irgend etwas anderes zu lesen, um den Reichthum dieser Bilder sich ja nach allen Seiten zugänglich werden zu lassen, und in diesen unerschöpflichen Gefilden, die der Dichter eröffnet, zu schwärmen und zu leben; so ist man für die Erkenntniß wahrer Poesie von Natur oder durch falsche Bildung unfähig.

Zur weitern Erklärung dieser Gestalten muß man dann nachträglich die Lektüre von den damit verwandten Stücken: „die beiden Edelleute von Verona," „wie es euch gefällt" verbinden, und als Uebergang zu den psychologisch noch allgemeineren Lebens- und Charakterschilderungen: „der Widerbellerin Zähmung" und dem „Kaufmann von Venedig" hinzufügen, um die volle Meisterschaft Shakespeares in diesem Felde der an die Karrikatur anstreifenden Zeichnung des einseitigen Charakters, oder aus der Mißbildung des Geistes und der nach einer Richtung befestigten Willens- und Geisteskraft in der Gewöhnung hervorgeht, allseitig verstehen zu lernen.

In diesen Mittelstücken fängt der humoristische Zug bereits an, einem mildern romantischen Ernste zu weichen, und es taucht die entgegengesetzte Kraft des Dichters hervor, an der Stelle der Ausführung des Allgemeinen zur Spitze der äußersten Individualität, die Einführung irgend einer individuellen Gestalt in die Tiefe des allgemeinen seelischen Lebensgrundes mit gleicher Meisterschaft darzustellen.

In dem jungen Orlando ist bereits eine solche natürlich edle Anlage gezeichnet, die der Dichter troß aller Mißstände äußerer Verhältnisse zur Höhe eines edlen Charakters, der sich selbst die nothwendige äußere Bildung erkämpft, hindurchführt. In ähnlicher Weise ist in den beiden Edelleuten von Verona der Gegensatz der Liebe in ihrer beweglichen und in ihrer zarten, treuen Milde ins Leben getreten, und offenbart sich an den äußeren Verhältnissen in ihrer endlichen Macht über das menschliche Herz.

Offenbar liegen in diesen Schöpfungen bereits zwei dramatische Elemente verborgen, die in weiterer Entwicklung selbstständig hervortreten müssen. In dem einen ist die komische und humoristische Seite der Individualität, gegenüber der allgemeinen Natur, in dem andern der Zug des allgemeinen, seelischen Lebens, der in der Besonderheit sich offenbart, vorherrschender Grundgedanke. Die erste Beziehung führt nothwendig zum Humor, die zweite eben so nothwendig zum höchsten tragischen Ernste. Die erste Beziehung des Lebens macht den Menschen nach und nach unfähig, das Allgemeine zu fühlen, und obwohl der Einzelne in seiner Einseitigkeit selbst eine Geburt des allgemeinen Strebens ist, hat diese Einseitigkeit doch, zuletzt sich so sehr in sich selbst zu verlieren, die Fähigkeit, daß sie nur noch als verkehrtes Bild der allgemeinen Natur erscheint. Die andere Richtung tritt aber nothwendig in den Gegensatz der aus der individuellen Verkümmerung der allgemeinen Naturwahrheit durch die Anlage oder das Streben des Einzelnen ein, und läßt diesen den eigenen allgemeinen Grund der Wahrheit, seiner Individualität zu sehr nachgebend, verletzen, um endlich doch das Individuelle in dem mächtigern allgemeinern Zuge wieder aufzulösen.

In ersterer Beziehung ist neben den angeführten Werken „der Sturm" mit der genial erfundenen Spukgestalt des Kaliban, dessen naturtiefe, herrliche Charakteristik allein schon die poetische Größe Shakespeares bezeugen könnte, und „der Mitsommernachtstraum" gedichtet, der letztern Richtung gehören „Hamlet" und „Lear" an.

Es ist im Mitsommernachtstraum eine so unbegränzte Ironie des allgemeinsten seelischen Gefühls, der geschlechtlichen Neigung vorhanden, daß sie unmöglich weiter getrieben werden kann. Der Grund dieser Ironie liegt aber in der verkehrten Anwendung des gänzlich Zufälligen bei dem sogenannten Lieben. Es wird daher fingirt, daß blos der Saft eines gewissen Krautes, im Schlaf auf die Augen getröpfelt, den Erwachenden an alles mit unwiderstehlicher Neigung binde, was er zuerst erblickt. So entsteht nun ein buntes Durcheinander zweier Liebespaare, die plötzlich ihre Neigung wechseln, entsteht die noch lächerlichere Situation der Liebe einer Elfenkönigin zu einem in einen Esel umgestalteten Philister. Mit unerschöpflicher Erfindsamkeit und gar nicht endender Parodie wird nun diese Liebe verhöhnt, indem nebenbei die Hochzeit des Theseus mit der Amazonenkönigin durch athenische Bürger gefeiert wird, und indem diese die Liebe des Pyramus und der Thisbe mit einer unendlich komischen Tölpelhaftigkeit lächerlich machen, während sie mit größtem Ernst ihr Publikum erbauen wollen. Nur schwach leuchtet durch diese potenzirte Parodie der gänzlichen Grundlosigkeit und Zufälligkeit vermeintlicher Liebe die Ernsthaftigkeit der leidenschaftslosen ehelichen Liebe zwischen Theseus und Hippolyta, als Gegensatz aller Poesie, und die höchst phantastische und sich in ihrer eigenen Ueberspannung bis zum Lächerlichen verirrende, aber sobald sie ihrer innern Tiefe wieder bewußt wird, reiche, schöpferische und zauberhafte Liebe Oberons und Titaniens hindurch.

Der Dichter kennt wohl auch jenes zarte Liebesgeheimniß, das die Seelen der Menschen innerlich in einen Reichthum und in eine Wonne auflöst, die, wenn sie rein und unschuldig entbrennt, den Liebenden die Erde vergessen und selbst den Tod lieb-

lich erscheinen läßt, dagegen im Unverstand der unbegründeten Gluth des sich selbst mißverstehenden Eifers dem Frevelmuthe zur Beute wird, und sich des Mordes an dem eigensten höchsten Lebensgrunde schuldig macht. Beide Beziehungen hat der Dichter aufs Herrlichste geschildert in „Romeo und Julie“ einerseits und im „Othello“ andererseits. Die Gegensätze beider Stücke erschöpfen an sich die Tiefe des ganzen seelischen Verhältnisses, das in seiner Allgemeinheit doch nur diese beiden Verhältnisse erlaubt, in welchen es entweder dem äußern praktischen Verstande oder dem äußern Widerspruche des Lebens zum Raube wird. In anderer Weise diese seelische Region als poetische oder überhaupt als reiche und bleibende hinzustellen, ist unmöglich. Nur der Adel der Gesinnung oder die Leidenschaftlichkeit des Wollens und Handelns sind die poetischen Kräfte, die für das Drama daraus hervorgehen. In beiden ist die Tiefe des Charakters mit der Tiefe der Empfindung verbunden. Eins oder das Andere muß daher in die Erscheinung treten, wenn der Stoff dramatisch werden soll. In dieser tiefen Bedeutung hat Shakespeare seinen Stoff aufgefaßt.

Im Othello ist die seelische Tiefe des Gefühls Grund der gänzlichen Verwirrung des sonst so scharfblickenden, praktischen Othello, und in dieser Verdunklung nach außen tritt die innere Steigerung des Gefühlslebens hervor, die sich im Othello nothwendig in rascher Leidenschaftlichkeit offenbaren muß, mit der die zwei entgegengesetzten Lebensrichtungen sich in ihm begegnen, so daß der leidenschaftliche Wille äußerlich überwindet, innerlich aber die Liebe ihren Triumph über das zerrissene Gemüth Othellos feiert, der sich selbst erst wiederfindet, nachdem er in Desmedona sich selbst ermordet hat. Mit überirdischer Herrlichkeit steht er im Bewußtseyn dieses Gefühls neben dem berechnenden Verräther Jago, und die Größe, mit der er die Reue fühlt, adelt sein Herz, und erhebt es zur Sehnsucht nach dem Tode.

In anderer Weise erscheint die Liebe oder vielmehr die Neigung der Seele in Romeo und Julie. Mit unübertrefflicher Kunst sind hier die sich am meisten hebenden Gegensätze an einander

gereiht, und zu einer Composition verbunden, deren Tiefe, Reichthum und innere Harmonie nie genug bewundert werden kann. Dieser Romeo selbst, dieser empfängliche Jüngling, wie mißkennt er zuerst in sinnlicher Liebe sein eigenes Herz, und wie schön heben die Gegensätze seiner ersten und zweiten Liebe sich von einander ab. Diesem einen Gegensatz begegnet dann der andere in der von mädchenhafter Unbewußtheit plötzlich zur jungfräulichen Tiefe des Gefühls aufblühenden Julie. Beide aber finden sich zwischen dem stürmischen Leben des feindseligsten Familienhasses und der ruhigen, klaren Menschenfreundlichkeit des Bruders Lorenzo in einem wunderbaren Lichte, das ihre ganz eigene Gemüthsstimmung nur um so reiner und verständlicher hervortreten läßt. So einig in der seelischen Tiefe diese Liebe ist, so verschieden erscheint sie wieder durch den männlichen und weiblichen Charakter in Romeo und Julie. Der höchste Gegensatz ihres hochpoetischen Gemüthslebens erscheint in der höchst humoristisch gezeichneten Gestalt der vermittelnden Amme. Gewohnheit, Gemeinheit und Albernheit kann wohl nicht treffender, individueller und doch natürlicher dargestellt werden. Wie schön stehen ferner Benvolio und Merkutio neben einander; der erste ein gewöhnlicher, treuer, verständiger Charakter, der andere eine rein poetische, alles in einem subjektiv geschaffenen Zauberscheine und doch wieder tief vernünftig, bedeutender als alle andern das Leben begreifende Natur. Es ist unmöglich, alle die Züge tiefster Menschenkenntniß und augenblicklicher, schärfster, überraschender Benützung derselben in den treffendsten Situationen im Einzelnen anzuführen.

Aber die schöne Ordnung, die einfache, dramatische Bewegung dieser Composition darf um so weniger übergangen werden, als sie am deutlichsten den Organismus der shakespearischen Dramen beurkundet, und man durch dieselbe am ehesten zur Einsicht in den regelmäßigen Gang der scheinbar oft so regellosen Werke unsers Dichters gelangt. Jeder Akt ist eine vollständige Einheit, die ein wesentliches Verhältniß der ganzen Handlung in sich ausbildet. Jede Scene ist wieder ein eben so einfaches

Glied eines Aktes. Im ersten Akt wird die Liebe zwischen Romeo und Julie geweckt; und die Gegensätze, zwischen denen sie sich bewegt, werden aufgedeckt; im zweiten sehen wir diese Liebe in ihrer eigenen, die Seele mächtig bindenden Gewalt sich entfalten und zum unzertrennlichen Bande sich verschlingen; im dritten treten die Verwicklungen ein, zu denen der erste Akt den Schlüssel gibt. Die Feindschaft der Familien macht den Romeo zum Mörder, und der Wille der Aeltern Julien zur Braut eines Andern. Der vierte Akt bringt eine scheinbare Lösung dieses verwickelten Verhältnisses, die aber im fünften Akt die Liebenden selbst dem Tode hingibt, wodurch die Versöhnung der Familienfeindschaften herbeigeführt wird, nachdem sie unnütz erscheint und der Tod und die Liebe einen hohen Triumph über das Leben feiern. Dieser einfache Gang führt nun eine ununterbrochene Entwicklung der Scenen mit sich. Der erste Akt beginnt mit der Scene des Streites zwischen beiden feindlichen Familien der Capulets und Montagues, bringt dann in der zweiten Scene die bisherige Liebe Romeos zur Sprache, und entwickelt den Charakter des Romeo, des Benvolio und Merkutio, die dritte Scene zeigt Julien im Gespräch mit der Mutter über ihre vermuthliche Heirath mit Paris in ihrer ersten Mädchenhaftigkeit, die beiden letzten Scenen endlich bringen den Ball, auf dem Romeo und Julie sich begegnen, und ihre ersten gegenseitigen Gefühle zur Darstellung. In gleicher Einfachheit und Harmonie der innern Verbindung entwickeln sich die übrigen Akte, so daß kein Ueberfluß und kein Mangel, sondern eine vollkommene Uebereinstimmung aller Theile sich offenbart. Die klare Einheit der wechselseitigen Liebe und ihres Gegensatzes mit der äußern Welt geht durch die ganze Handlung hindurch, und erschöpft diesen höchsten Gegensatz durch alle in demselben möglichen Mittelstufen, um so als einheitliches und allheitliches, also wahrhaft schönes und poetisches Ganzes in äußerer und innerer Vollendung, in tiefster Einfachheit der Idee und der Form zu erscheinen.

Zwischen diesen äußersten Gegensätzen des seelischen Lebens und der individuellen und dadurch eigensinnig-komischen Gestal-

tung des seelenlosen Charakters bewegen sich nun die geschichtlichen Werke des Dichters in einer ausgleichenden und vereinigenden Mitte, in welcher bei der Ueberwiegenheit des einen oder andern dieser beiden Elemente stets eine kunstreiche und wohlberechnete Mischung beider die Zeichnung der Charaktere mit einer durch die Gegensätze des Colorits gehobenen Wärme belebt. Gerade durch die Gegensätze und ihre kunstreiche Anwendung erreicht Shakespeare die große Macht, mit der er das Gemüth zu bezaubern weiß. In diesen Gegensätzen ist es ihm möglich, seinen Reichthum zu entfalten und doch die Einheit nicht zu verlieren. So stehen im König Johann der König und der Bastard sich einander gegenüber; im König Lear die beiden Töchter der Cordelia, und sich selbst, eben so Edmund und Edgar, die beiden Herzoge, der Narr und der Hofmeister, Kant und Gloster. Jedes einzelne Werk gibt hinreichende Beispiele dieser shakespearischen Meisterschaft, das Einheitliche durch allmälig sich abstufende Gegensätze zur Allheit auszubreiten. Wie tief empfunden ist der Gegensatz von Heinrich V. mit Falstaff und Percy zugleich! Die Milde und die Poesie in Heinrich zeigt sich gerade dadurch in ihrem doppelten Grunde. Das thatenlose Leben verleitet ihn zum Mißbrauch seiner Beweglichkeit, ohne ihm auch nur im Geringsten die Spannkraft und die Achtung wahren Thaten gegenüber zu rauben; während Falstaff in der Gemeinheit seine frühere gute Anlage vernichtet, und Heinrich Percy keine Milde, kein Nachgeben gegen andere kennt.

Die geschichtlichen Dramen Shakespeares haben nun im Uebergang von der äußersten; zur scheinbaren Karrikatur gewordenen Besonderheit zum allgemein Seelischen wieder eine dreifache Abstufung unter sich.

Es ist zuerst das Mährchen, die romanhafte Erzählung, die als brauchbarer Stoff, um die wirkliche Begebenheit daraus zu gestalten, ihm dienstbar geworden ist. In diesem Sinne ist „das Wintermährchen,“ „Maas für Maas,“ „Ende gut, Alles gut,“ „Cymbeline“ und „Perikles“ gedichtet.

In immer tiefer eindringender dramatischer Gewalt steigt der

Dichter aufwärts von dem weniger bedeutsamen Stoffe zum höhern und allgemein bedeuternden, bis er in „Makbeth" das Gebiet der eigentlichen Geschichte und des tief Tragischen der von äußern Verhältnissen verführten Willensfreiheit, die im Mißbrauch derselben und im Mißverständniß ihres eigenen Wunsches, gegen sich selbst wüthet, indem sie ihrem eigenen Begehren nachgibt, berührt.

Makbeth gehört bereits einer andern Reihe von Produkten der dichterischen Erfindung an. Es ist das allgemein Menschliche, das in seiner scheinbar persönlichen Willensthätigkeit den Grund der Natur, und dadurch sich selbst in seinem eigenen Wesen verletzt, und der Verzweiflung, dem Wahnsinn oder dem Tode von Außen verfällt. In dieser Tiefe der Begründung der freien Thätigkeit auf die allgemeine und besondere Anlage des Einzelnen ist neben Makbeth auch noch „Hamlet," „König Lear" und „König Johann" gedichtet.

In Makbeth erscheint die Aufreizung eines an sich ehrgeizigen Gemüthes in phantastischer Gestalt des Zauberwesens, wie dieß der Drang aller vorschneller Gemüther ist, die den Augenblick der Erfüllung ihrer Wünsche nicht erwarten können. Zwar naht dieser spukhafte Reiz als Ausgeburt der gesteigerten Phantasie sich ihm zuerst als Versuchung. Aber die bessere Gesinnung gibt nur allzu leicht diesen Träumen Gehör, und verletzt das Recht und die eigene bessere Gesinnung. Dadurch entsteht dann die entgegengesetzte Wirkung. Der Edelmuth geht in sein eigenes Gegentheil über; wenn das Ziel des Strebens erreicht ist, hat die Phantasie nach Außen keine Bewegung mehr, sie wendet sich nun nach Innen, und es regt sich der Sturm des Gewissens. Keine Leidenschaft und Kraftanstrengung nach außen kann diesen innern Sturm übertäuben. Der böse Spuk erscheint zuletzt als trügende Zweideutigkeit, und der ihm geglaubt, sinkt in sich glaubenslos zusammen, sobald jene Lichter des künstlichen Feuerwerks zu Ende gebrannt sind.

König Lear ist dagegen ein thatenloser Mann, gleichfalls aber von überspannter Phantasie, der in seinen Töchtern sein Leben abspinnt, und dessen Phantasie sich blos mit diesem

Gefühle des Familienglücks beschäftigt. Daher der ungeheure Mißgriff, der ihn in augenblicklicher Entrüstung darüber, daß die liebste Tochter nicht in seine überspannten Gedanken eingeht, und wahr und natürlich das Gefühl der Kindesliebe schildert, zur Verstoßung derselben hinreißt. Nun beginnt sogleich die Wirkung dieses verkehrten Verhältnisses. Von Stufe zu Stufe wird er enttäuscht, und diese Enttäuschung, die das ganze Bild, das er sich vom Leben gemacht hat, zerreißt, führt ihn nothwendig zum gänzlichen Wahnsinn. Nebenbei ist dieselbe Täuschung in anderer Weise und durch die Objektivität und die äußere Sünde, in Gloster und seinen Söhnen gleichsam als Comentar zu den Gesinnungen der Töchter Lears hingestellt. Mit erschütternder Steigerung ist der anwachsende Wahnsinn, und das endliche trümmerhafte Erwachen der bessern Einsicht in das Wesen der Liebe am Schlusse dargestellt.

Hamlet unterscheidet sich von beiden durch den völlig entgegengesetzten Gang seines Lebens. Hamlet hat zu wenig Phantasie, zu wenig Leidenschaftlichkeit, während diese erstern Beiden zu viel haben. Jene handeln, wo sie nicht sollen; dieser handelt nicht, wo er soll, und durch alles, was den Menschen zur Thatkraft anspornen kann, aufgefodert wird. Er reflektirt und bedenkt und versucht und prüft immer fort, wo er handeln sollte. Er will keine blutige That begehen, und begeht deren viele, weil er nicht zur rechten Zeit und am rechten Platze es zur blutigen Entscheidung kommen ließ. Er glaubt der Erscheinung und glaubt ihr wieder nicht, und prüft erst noch. Aber er prüft nicht aus blos gewissenhafter Vorsicht, sondern aus unüberwindlicher Thatenlosigkeit; denn er handelt ja selbst dann nicht, als er nicht mehr zweifeln kann. Er prüft durch Schauspieler den König, und wird doch durch diesen Gegensatz mit dem blos erkünstelten Gefühl der Schauspieler selbst gewerthet.

Wie ganz anders steht Laertes neben ihm da! Diesem wird es möglich, im furchtbaren Aufruhr die Macht des Gerechtigkeitsgefühls zu offenbaren, und der Sohn des Königs wagt nicht dasselbe bei einer viel entscheidenderen Veranlassung. Man sehe aber über-

dieß auch noch die Gestalt der Ophelia an, mit welcher unerreichbarer Schönheit und Tiefe der Empfindung ist sie nicht als einzelne Gestalt von dem Dichter behandelt worden! Welche Wahrheit in diesem Wahnsinn, der um den Vater zu trauern scheint, und den Geliebten im Sinne hat! Aber wie eng fügt zugleich diese herrliche Gestalt sich zum Ganzen! welch ein entschiedener Gegensatz offenbart sich in ihr zu der Weise Hamlets! Diese überschwenglich poetisch-reiche Phantasie Opheliens, wie bestimmt schattirt sie nicht den reflektirenden Charakter Hamlets! Diese ganze Handlung aber, die immer auf demselben Flecke bleibt, bezeichnet sie etwas anderes, als dieses unentschlossene, nie zum Ziele kommende Wesen Hamlets selber? So will er immer, und vollbringt nie etwas, bis endlich im äußersten Fall der Möglichkeit, wo er selbst schon den Tod in sich fühlt, der Entschluß in ihm zur That wird.

Ein gewaltiges Bild des unbestimmten Charakters, der ewig unentschlossen zwischen Entschlüssen schwankt, und gerade durch diese Unentschlossenheit das herbeiführt, was er vermeiden will, und das doch nicht vollbringt in freier, bewußter Kraft, wozu er durch die Umstände aufgefordert ist. Hamlet ist die Vernichtung der subjektiven Kräfte durch das beständige Neutralisiren des einen durch die andern. Ein Ziel, und dieses Ziel mit aller Kraft erstrebt, kann allein das Leben werth machen. Aber der Widerspruch entgegengesetzter Forderungen ohne Kraft der Ausgleichung versinkt in seiner eigenen Unentschiedenheit. Die sogenannte beste Mitte ist die völlige Aufhebung der wahren Kraft. Hamlet ist die großartigste Charakterschilderung der schönsten Anlagen, die zu Allem Fähigkeit in sich tragen, und die zu keinem Ziele gelangen, weil es ihnen an Einheit und Stärke des Willens gebricht. Er ist der größte Charakter, der keinen Charakter hat, das allgemeinste Gemälde des Grundes, worauf Shakespeare seine Farben aufgetragen. Hamlet ist der Universalschlüssel zu allen übrigen Stücken Shakespeares, in dem er ihre allseitige Auflösung in ihren unentschiedenen und indifferenten Grund so klar und allseitig uns vor Augen stellt.

Zwischen diesen allgemeinen Schilderungen der menschlichen Natur, zu denen die Geschichte als Vehikel und äußere Erscheinung derselben erst hinzu erfunden ist, und zwischen den novellenartigen Grundlagen der shakespearischen Stücken, in denen die Charakteristik erst in die Fabel eingetragen ist, stehen dann die eigentlich historischen Stücke in der Mitte.

Diese haben aber wieder einen zweifachen Ausgangspunkt. Entweder knüpfen sie an allgemeine, herkömmliche, gewissermaßen allegorisch gewordene Erscheinungen des Alterthums an, und geben diesen durch die lebendige Farbe der Zeit und Nationalität des Dichters einen organischen Leib, in dessen Individualität sich die Allgemeinheit des, alle Zeiten beherrschenden natürlichen Strebens aller Menschen spiegelt; oder sie gehen von der nationalen Geschichte Englands aus, und machen diese zum Spiegel der Welt.

Zur erstern Art gehören die Stücke aus der römischen und griechischen Geschichte, in denen das Leben der klassischen Helden sich nationalisirt, und als allgemeiner Grund, auf dem auch spätere Zeiten ihre Denk- und Handlungsweise auftragen können, vergegenwärtigt hat. Aus der Verkommenheit jenes Lebens ist „Titus Andronikus" und „Timon" in die shakespearische Zeit und ihre verkehrten Bestrebungen eingetragen. Als mehr allgemeines Lebensgemälde, in welchem die Gesinnungen aller Zeiten sich vergegenwärtigen, erscheint „Troilus und Cressida." Zwischen beiden in wechselseitiger Durchdringung dieser Beziehungen stehen „Coriolan," „Cäsar" und „Antonius."

Die Werke aus der englischen Geschichte geben in der doppelten Trilogie „Heinrich des Fünften" und „Heinrich des Sechsten" eine vollkommen durchgeführte Aufrollung des Zusammentreffens der innern Größe mit der äußern, und des daraus hervorgehenden Steigens oder Fallens der Ehre und Macht des Herrscherthums. Dasselbe erscheint in offenbar überwiegender historischer Bedeutung in „Richard dem Zweiten" und „Heinrich dem Achten;" während in „Richard dem Dritten" und „König Johann" der Uebergang zur Darstellung des subjektiv

und allgemein Menschlichen in dem historischen Charakter überwiegend hervortritt. In Heinrich dem Fünften zeigt sich die heranreifende Größe, die von dem Zustand der äußersten Verkennung im ersten Theile ausgeht, durch die, noch immer nur als vereinzelte That des Kampfes mit dem Percy hindurchgehende, aufblitzende Größe im zweiten Theile fortschreitet, und mit dem höchsten Kriegs- und Königsruhm in der Schlacht von Azincourt, dem Mittelpunkte des dritten Theils schließt. In Heinrich dem Sechsten tritt dagegen die entgegengesetzte Richtung hervor. Ein scheinbar frommes und wohl erzogenes Gemüth läßt sich selbst und das Reich durch Schwäche nach und nach ins höchste Verderben stürzen, und wir erblicken im ersten Theile noch den Glanz des Reiches, aber auch schon das nahende Verderben, im zweiten Theil offenbart sich in der blinden Neigung des jungen Heinrich, in seiner Ungerechtigkeit gegen Gloster, in seiner Nachsicht gegen die Blutsauger des Landes, in seiner Eitelkeit und Charakterlosigkeit, der allmählich eintretende Verfall, der im dritten Theil in gräßlicher Verwilderung des Landes, die an die Stelle der alten nationalen und menschlichen Ordnung getreten ist, das traurige Ende dieses scheinbar günstigen und glorreichen Anfangs herbeiführt.

Richard der Zweite ist schon mehr allgemein gehalten. Er ist selbst eine für sich bestehende Erscheinung, ein Charakter, der mit der Ohnmacht zu herrschen, zugleich eine große Seelenstärke und Hoheit des Geistes verbindet, und einerseits die Achtung des Volkes als König verliert, während er sie andererseits als Mensch verdient. Heinrich der Achte dagegen erscheint als König, und als Mensch von großen Eigenschaften. Er kennt die Geister und herrscht über sie; aber sein Herz ist einer doppelten Schwäche der Schmeichelei und Tyrannei nicht unzugänglich, und der Dichter läßt durch diese beiden Fenster uns in eine andere Zukunft blicken, wenn er auch den König selbst noch als den damals geehrten Helden und Liebling des Volkes schildern muß.

Diesen beiden entsprechend ist in „Richard dem Dritten" ein Mann geschildert, verwandt mit dem Geiste Heinrich des Achten, der reine Gegensatz von Richard dem Zweiten. Ein

Charakter, der vollständig Charakter, aber im übelsten Sinne des Wortes ist; ein Mensch ohne alle höhere Gesinnung, der bewußte Frevler gegen alle Wahrheit und Tugend, der aller menschlichen Schwäche spottet und um zur Herrschaft zu gelangen, kein Verbrechen scheut. Sein überwiegender Verstand hat ihn dahin geführt, alles zu verachten. Seine natürliche Ungestalt hat ihm zuerst Bitterkeit gegen die Menschen eingeflößt, und mit entsetzlichem Hohn tritt er nun alle menschlichen Gefühle mit Füßen. Er ist ein schauderhaft gewaltiger Charakter; bis zur äußersten Grenze der sittlichen Abscheulichkeit geführt, und doch nicht unnatürlich; doch wieder Mensch und den Schwächen und Kräften der Menschennatur hingegeben.

König Johann ist wieder von der andern Seite mit Richard dem Zweiten verwandt; aber im innerlichen Gegensatze mit ihm. Er ist mehr als Herrscher denn als Mensch, und doch auch wieder ein kleiner König, weil er ein kleiner Mensch ist. Ueberall zaghaft bei allem Großthun, hundert falsche Maßregeln ergreifend, weil er an sich und seinem Rechte zweifelt. Neben ihm ist aber der Bastard; eine Gestalt voll äußerer Widersprüche und innerer Wahrheit; überall der Gegensatz des Königs; überall gerade durchgehend und der Kraft mehr vertrauend als der List. So entstand gewissermaßen eine in eine einfache Handlung zusammengezogene Darstellung des Gegensatzes der Geschichte, wie sie in Heinrich dem Fünften und Heinrich dem Sechsten sich darstellt, nur allgemeiner noch gehalten und in schärferen Gegensätzen ausgesprochen.

Ueberschaut man nun den ganzen Umkreis der Werke des großen Dichters, so erscheint eine solche Fülle und eine solche erschöpfende Tiefe, daß er, wie er an Fülle unerreicht ist, so auch an innerer Einheit unübertroffen erscheint. Die ganze Poesie des Realismus hat sich in ihm in ihrer höchsten Entwicklung verleiblicht. Was ihm voranging, ist nur als vorpoetischer Versuch, was ihm folgte, als einzelne Nachlese anzusehen auf einem Felde, von dem er die Garben in seine Vorrathshäuser eingeführt.

§. 189. Die englische Poesie vor Shakespeare. Chaucer, Harry, Sidney, Spenser und Marlow.

Blickt man in der Geschichte der englischen Poesie aufwärts, so zeigen sich zwei verschiedene Richtungen, die in ihren entgegengesetzten einseitigen Bestrebungen es unmöglich zur höchsten Ausbildung der Kunst bringen konnten. In erster Entwicklung begegnen wir den verschiedenen Nationalliedern der einzelnen Stämme des brittischen Inselreichs, von denen die ossianischen Lieder erst in späterer Zeit so großes Ansehen sich errungen haben. Der Kern jener Lieder ist nun zwar allerdings ein tief poetisches Gefühl, aber ihre ganze Erscheinung gehört doch mehr in das Gebiet der erst aufsprossenden und unreifen Vorpoesie als in die Geschichte der eigentlichen Kunst. Diese Lieder Ossians sind von einer sentimentalen Zeit zu hoch angeschlagen worden. Ihre Wirkung besteht zunächst in der stets wiederkehrenden elegischen Klage, die in der ursprünglichen Gestalt derselben vielleicht weniger vorhanden war, und erst durch die spätere Zusammenstellung und Umgestaltung mehr hervorgetreten ist, wie diese Sentimentalität sich ja auch in das Nibelungenlied durch die Hinsbergische Uebertragung eingeschmuggelt hat. Aber auch wenn dieser klagende Ton wirkliches Eigenthum jener alten Bardengesänge ist, so hat er doch keineswegs einen hinreichend hohen Flug genommen, um eine mehr als nationale Bedeutung zu haben.

Eine andere Seite der Poesie, die aber nach und nach der national germanischen Richtung weichen mußte, ist die Nachahmung der ohnehin schon sekundären Bildung der altfranzösischen Bildung. So wie sich nämlich die französische Bildung in der romanischen Sprachentwicklung von der deutschen Art losgerissen hatte, stieß sie den romantischen Inhalt des alten Minnegesangs nach und nach von sich, oder bildete ihn als bloßen prosaischen Roman, und von diesem fortbauend als Erzählung oder Novelle aus. Dagegen nahm sie den satirischen Inhalt der Serventen mit um desto größerer Vorliebe in sich auf, und entfaltete ihn nach seiner allegorischen und politischen

Seite hin, aber mit immer tiefer herabsinkendem poetischen Gehalte. So verlor sich die Poesie allmählig und es trat eine ausgebildetere Prosa an die Stelle der dichterischen Begeisterung. Der Chroniken- und Memoirenstyl und mit ihm die Rhetorik und die moralische Sentenz trat an die Stelle der poetischen Entwicklung, bis endlich die spanische Poesie sich in Frankreich Eingang verschaffte.

An jene frühere französische Bildung schloß sich die dem Nationalen entgegengesetzte künstliche und gelehrte Bildung Englands an. In dieser Richtung ist Gottfried Chaucer (gest. 1400) als der Erste zu nennen, der die englische Sprache nach französischen und italienischen Mustern auszubilden suchte.

Nach ihm hatte sich die nationale Richtung in dem Robert Bruce des John Barbour (gest. 1396), und im William Wallace des Minstrels Harry (gest. 1361) Luft zu machen gesucht. Allein es hatte auch nur der Inhalt und die damit nothwendig zusammenhängende Wärme des Gefühls in diesen epischen Erzählungen diese nationale Richtung genommen, die Form aber war den französischen Mustern nachgebildet und erschien als poetischer Roman, aber nicht als großes historisches Heldengedicht. Auch war der Stoff zu einem solchen allgemein menschlichen Inhalte, wie das Heldengedicht ihn fordert, in der damaligen englischen Geschichte keineswegs gegeben.

In John Sidney (gest. 1568) und Edmund Spenser (gest. 1596), hat daher die ältere englische Poesie sich bereits wieder auch dem Inhalt nach der romanischen Bildung, und zwar im erstern der spanischen Poesie in seinen Sonetten und in seinem Schäferroman: „Arkadia;“ und im zweiten in seinem allegorisch-romantischen Gedicht: „die Feenkönigin,“ der französischen Entwicklung zuwendet.

Erst mit Marlow ist eine Art von ungestümen Drang, der einen selbstständigen Aufschwung ahnen ließ, in der englischen Poesie erwacht. Sein Faust, aus der germanischen Sage genommen, und mit überwiegender Vorliebe für das Wunderbare durchgeführt, war der Impuls einer neuen Zeit und eines andern

Elementes, des deutschen nämlich, das in seiner Subjektivität, in dem Reichthum des Gedankens, in der Sehnsucht nach einer dem Willen entsprechenden Macht, dem ganzen Leben einen andern Inhalt gab. Dieser Hauch germanischer Idealität konnte sich nun zwar in die Länge nicht dem tiefen Realismus der englischen Nationalgesinnung gegenüber halten, aber er war doch der erste mächtige Anstoß zu jener hohen Entwicklung des Realen durch ein verborgenes Ideal, das nur in der Macht und dem Reichthum der Erscheinung, also in seiner objektiven, aber nicht in seiner subjektiven Größe sich offenbarte, die in Shakespeare der englischen Poesie diese große Bedeutung errungen hat.

§. 190. Die englische Poesie nach Shakespeare. Milton, Young, Thomson, Butler, Sterne, Swift, Dryden und Pope.

Wie mit Shakespeare erst die tiefe Bedeutung des nationalen Elementes in der englischen Poesie hervortrat, indem es durch ihm zum lebendigen Bilde des allgemein Menschlichen wurde, und wie Shakespeare gerade dadurch Inhalt und Form, Allgemeinheit und Besonderheit in der lebendigen Darstellung unzertrennlich und genial vereinigt hatte, so wurde er die höchste Spitze der Entwicklung und wie er alle Vorgänger weit überragt, so ist er auch über alle nachfolgenden poetischen Talente erhaben. Er ist der einzige Dichter Englands, der die englische Poesie zu einer welthistorisch bedeutsamen erhoben hat. Alle andern zehren von seiner Größe, und die spätern haben sich in sein Erbe getheilt. Man kann sagen, daß er seinen Vorgängern Bedeutung und seinen Nachfolgern die Existenz gegeben habe.

Sein historischer und gedankenreicher Ernst und sein spielender Humor, die in ihm zu einer majestätischen Herrschergewalt sich vereinigt und gemeinschaftlich das Leben bewältigt hatten, wurden von seinen Nachfolgern getrennt, und in ihrer Zerstückelung, wie der zerstückelte Gott Osiris, zeugungsunfähig.

Die Subjektivität der shakespearischen Poesie wurde in ihrem Ernste von der spätern, einseitig protestantischen Richtung ihres natürlichen Gehaltes beraubt und in Milton zu einer leeren

biblisch=epischen Figur aufgezogen, der es aber an mystischer Tiefe und an historischer Plastizität zugleich mangelt. **Milton** (geb. 1608, gest. 1674) hat in seinem „**verlornen Paradies**“ ein Mittelding zwischen religiösem Tiefsinn und historischer Wirklichkeit aufgestellt, dem die ideale Haltung Dantes und die lebenstiefe Wirklichkeit Shakespeares in gleicher Weise fehlt, und das nun wie ein Nebel weder Licht noch Schatten, weder Luft noch Erde, weder faßbare Wirklichkeit noch ideale Innerlichkeit ist, und zwischen zwei Gebieten des Lebens ein kümmerliches Scheinleben fristet. Weder Geist noch Leib, zerfließt es in ein unbestimmtes Bild. Doch sind gerade in dieser Unbestimmtheit noch einige Züge des wirklich Großen in den **allegorischen** Formen dem Dichter übrig geblieben, durch die er z. B. dem Bilde, das er von der Sünde macht, einen Ausdruck fürchterlicher Wirklichkeit und wunderbarer Ueberwirklichkeit zu verleihen wußte. In diesen Bildern, die er zur Bezeichnung abstrakter Begriffe aus einer willkührlich zusammensetzenden Phantasie gestaltet, ist er groß und wahrhaft dichterisch.

Wie Milton die protestantisch=biblische Orthodoxie, so hat in anderer Weise **Young** ein Jahrhundert nach ihm in seinen „**Klagen**“ oder „**Nachtgedanken**“ den protestantischen **Pietismus**, so weit er überhaupt einen Grund in der menschlichen Natur hat, poetisch gestalten wollen. Seine Gedanken sind aber, wie sie von sich selbst gestehen, mehr Erzeugnisse des Denkens als der poetischen Phantasie, und gehören darum schon an sich nicht mehr ganz in das Reich der Poesie. Auch haben sie eine zu subjektiv momentan aufgeregte Phantasie zur Mutter, als daß sie zum tiefsten menschlichen, allgemein bedeutenden Ausdruck und zur Mannichfaltigkeit, die mit dieser Tiefe zusammenhängt, sich hätten ausbilden können. Es ist die Einförmigkeit der immer sich wiederholenden Klage zuletzt für jeden denkenden, wie fühlenden Menschen nothwendig ermüdend. Zuerst überrascht die Lebhaftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks, zuletzt ermüdet sie; weil sie an objektiver Wahrheit allzu fühlbaren Mangel leidet.

Noch weiter zur Aeußerlichkeit ist dieser beschreibende Ernst

der englischen Poesie in Thomsons „Jahreszeiten" geworden. Die Beschreibung der äußern Naturerscheinungen in ihrer zeitlichen Wechselgestalt ohne lyrischen oder epischen Kern, kann niemals zur eigentlichen poetischen Bedeutung sich erheben. An sich ist die Natur nicht poetisch. Sie muß es erst werden durch den Geist, der sich in ihr spiegelt. Dieser Geist aber hat eine nähere Verwandtschaft mit dem Menschen als mit der Natur. Ist also die Natur für sich ohne jenes innere geistige Verhältniß in nüchterner Aufzählung ihrer Bestandtheile und Formen, oder in blos moralischer oder sentimentaler Nutzanwendung auf den geistlosen Zustand der bloßen Anschauung von Außen reduzirt; so ist sie ohne poetischen Inhalt und kann durch keine Sprachengabe zu dem hinaufgeschraubt werden, was sie innerlich entbehrt. Mit Thomson hat diese Richtung die äußerste Grenze der poetischen Entwicklung betreten, ja ist schon darüber hinaus in den bloßen Formalismus eingegangen; ist Umkehr der innerlichen Gewalt über die Wirklichkeit und Realität des Lebens, in einer blos äußerlichen Betrachtung derselben.

Die humoristische Seite der shakespearischen Poesie hat sich in Butler (1612—1690), Swift (1667—1745) und Lorenz Sterne (geb. 1713, gest. 1768) weiter ausgebildet, oder vielmehr sich in ihre einzelnen Glieder aufgelöst.

Es hat sich Butler in seinem Hudibras die religiös-politische, also eigentlich objektive, Sterne in seinem Tristram Shandy die rein subjektive, launige und Swift in seinen Satiren die didaktisch-satirische Seite des shakespearischen Humors angeeignet. Dadurch ist derselbe nothwendig der allgemein menschlichen Bedeutung und seines poetischen Gegensatzes beraubt worden, und von der ursprünglichen Höhe, die er in Shakespeare eingenommen, bedeutend abgefallen. In Butler fehlt der Form die Neuheit der Erfindung, indem sie eben nur eine Nachahmung des Donquixote ist, und dem Inhalt fehlt der einheitliche Zusammenhang, der den Witz zum eigentlichen Tiefsinn erheben könnte. In Sterne ist die gemüthliche Laune allzu kindisch, weiblich und spielend geworden, als daß überhaupt von

einer idealen Einheit nach innen und einer formalen Einheit nach außen die Rede seyn könnte. Die Einheit seines Produktes besteht in dem gleichmäßigen Bewahren des launigen Tones, der manchmal in scheinbare Rührung übergehend, dadurch seine Wirkung auf das Gemüth verstärkt. Aber die Objektivität fehlt ihm doch allzu sehr, der aus einer innern Tiefe hervorsprudelnde Reichthum ist gleichfalls allzu sehr in eine bloße Sentimentalität ausgewichen, als daß man nicht auch hier den Verfall der ursprünglichen poetischen Höhe deutlich erkennen müßte. Swift endlich, obwohl im Einzelnen unübertrefflich, und vernichtend die menschliche Verkehrtheit bezeichnend, geht doch zu sehr ins Didaktische, als daß er den hochpoetischen Werth des shakespearischen Humors erreichen könnte. Indeß ist noch immer der Fußtritt des poetischen Genius auch in ihm nicht zu verkennen. Aber es fehlt die Form, die Tiefe, die hohe Idealität der Poesie in ihrer höchsten Entfaltung.

Noch weiter von dieser Richtung abweichend und zur ältern antinationalen Richtung, zur Nachahmung des schon Dagewesenen sich verirrend, erscheint die englische Poesie in dem Lyriker Dryden (1631 — 1701) und dem Nachahmer aller Formen Alexander Pope (1688 — 1744). In ihnen und Thomson hat die englische Poesie in ihr eigenes Gegentheil sich zurückgewendet, hat den Charakter des nationalen und realen Tiefsinns aufgegeben, und mit der Rückkehr in die alte Unselbstständigkeit den Kreislauf ihrer Entwicklung beschlossen.

In der jüngsten Zeit hat die deutsche Poesie ihre Funken in die englische Bildung geworfen, und dort Erscheinungen sekundärer Art hervorgerufen, deren innere Würdigung mit der neuern deutschen Poesie zugleich sich erkennen läßt. Als ein solcher Zweig der deutschen Entwicklung in England begegnet uns zuerst die Poesie Byrons, in welcher die göthische Faust- und Prometheus-Dichtung einen ziemlich unnatürlichen und affektirten Schmerzensruf ertönen läßt. Die psychologische Richtung desselben Meisters hat dann zweitens mit der alten shakespearischen Fülle des historisch-wirklichen Lebens vereint, die neuere Romandichtung in

ihren bis zur äußersten Grenze der gemeinen Natürlichkeit herabsteigenden Entwicklung zur Ausbildung gebracht. Dagegen ist in Thomas Moore die deutsche neuromantische Poesie zu einiger Entfaltung gekommen, ohne jedoch irgend eine wirklich originale Bildung für sich in Anspruch nehmen zu können.

II. Die neuere deutsche Poesie.

§. 101. Allgemeine Grundlage der neuern deutschen Poesie.

An die englische Poesie schließt in unmittelbarer Verbindung die neuere deutsche sich an. Sie ist demselben Stamme der Subjektivität entsprossen, und unterscheidet sich nur durch die Idealität ihrer ganzen Entwicklung von der englischen, oder im bestimmtern Sinne, von der Poesie Shakespeares.

Der Deutsche läßt überall eine ideale Anschauung an die Stelle der reinen Wirklichkeit treten, und diese dann sich verkörpern, wohingegen Shakespeare nur reine Wirklichkeit idealisirt hatte. Der Faust, der Götz von Berlichingen, der Tasso und alle Gestalten des göthischen Dramas sind verobjektivirte, verleiblichte Ideale. Schiller darf in dieser Hinsicht wohl nicht eigens angeführt werden, da man ja gerade das Wesen seiner Produkte in dieser Idealität suchen muß. Dem Deutschen ist das religiöse und innerliche Interesse des Geistes das Erste, dem Engländer das nationale und natürliche. Der Engländer sieht in England den Mittelpunkt der Welt, der Deutsche nimmt alle Bestrebungen der Welt in sich auf und sucht sein eigenes Nationalleben zum allgemeinen zu erweitern. England preßt die ganze Welt in seine eigenen Grenzen, während Deutschland von der ganzen Welt ausgebeutet wird. Der Engländer schließt sich ab vor allen, der Deutsche schließt sich allen auf. Er ist daher von Natur aus weniger national und mehr weltbürgerlich gesinnt. Seine Nationalität besteht eben wie die griechische in seinem weltbürgerlichen, allgemein menschlichen Streben. Daher ist die deutsche Sprache auch, nebst ihrer allgemein tiefen, natürlichen Anlage, durch die beständigen Bestrebungen der Deutschen alle Erzeugnisse

des Geistes aus allen Sprachen sich anzueignen, so bildsam und fügsam für die größte Universalität des Ausdrucks geworden, daß sie alle Formen und Erscheinungen der Poesie zu den ihrigen machen, und dadurch ihre eigenen Grenzen zu den Grenzen der ganzen Welt erweitern kann.

Die deutsche Bildung mußte daher nothwendig der höhern idealen Einheit sich in ihrer Entwicklung zuwenden, um dieser Allgemeinheit ihres Strebens das gehörige Gegengewicht zu erringen. In dieser Idealität ihrer Entwicklung fehlte ihr aber noch immer neben der Tiefe der Subjektivität die Tiefe der Objektivität, und so konnte sie zwar die mit der Realität der englischen Poesie coordinirte Stufe der Idealität, aber keineswegs die höchste mögliche Entwicklung ihrer eigenen Bildungsfähigkeit erreichen. In dieser Entwicklung der zweiten Periode der christlichen Poesie nimmt sie eine wesentliche Bildungsstufe ein, die in Originalität und allgemein historischer Bedeutung jeder bisherigen sonderheitlichen Entwicklung sich an die Seite stellen darf.

Die klarste Uebersicht über die neuere deutsche Poesie geht daher nothwendig aus der Entwicklung dieses idealen Inhalts hervor, wie er sich analog mit dem englischen Realismus und mit der neuern Philosophie in ihrer subjektiv idealen, durch Cartesius angebahnten Richtung zuerst in dramatischer Form entfaltet hat. Der Rückblick auf die Verbindung mit ältern deutschen und mit den in die neuere Zeit hereinragenden übrigen nationalen Einflüssen und der Ausblick in die einzelne Ausbildung der poetischen Elemente der deutschen Dichtkunst wird dann mit der Geschichte der neuern deutschen lyrischen Poesie am leichtesten sich verbinden lassen.

1. Die neuere deutsche dramatische Poesie.

§. 192. Lessing.

Die deutsche dramatische Poesie hat in ihrer wesentlichen Entwicklung mit Lessing begonnen. Die spekulativ religiöse Tendenz des deutschen Charakters hat sich in seinem „Nathan“ am klarsten ausgesprochen, und zugleich eine allgemein bedeutsame

Gestalt gewonnen. Im Nathan ist das religiöse Bewußtseyn der Subjektivität in ihrer auf ihre eigene Natur beschränkten Indifferenz in erster und einfachster Gestalt ausgedrückt. Es ist eine tiefe und innere Sehnsucht nach Wahrheit und religiöser Erkenntniß, was sich darin kundgibt, die der religiösen Wahrheit in der geistigen Kraft und Freiheit innerlich und subjektiv gewiß seyn möchte. Der subjektive Geist will ein innerliches und subjektives Kennzeichen der Wahrheit seines religiösen Glaubens. Wunder und historische Zeugnisse befriedigen ihn innerlich nicht. Allein im Umsehen nach einem subjektiven Kriterium ist ihm darüber die Objektivität der Religion gänzlich aus dem Sinne gekommen. Sein Kriterium ist das der bloßen Moral, und zwar des rein natürlichen Edelmuthes, von dem keineswegs nachgewiesen wird, wie er entsteht, und wie man überhaupt der bloßen Naturanlage noch religiöse Bedeutung zuschreiben kann.

In dieser Subjektivität wird daher die dramatische Verwicklung dreier Religionen aufgesucht, deren Anhänger durch gleiche Tugend und gleichen Edelmuth sich alle als wahrhaft religiöse Menschen erweisen, wodurch aller objektive Unterschied der Religion als unbedeutend erscheint, weil es nur auf die subjektive Annahme ankommen soll. Ein Jud, ein Christ und ein Mohamedaner, in denen zugleich der Gedanke, die Phantasie und die Macht sich vergegenwärtigt, dienen zur Verwirklichung dieser Voraussetzung. Allein der Widerspruch, wie das Subjekt zur Veredlung der Religion berufen seyn könne, statt daß die Religion den Menschen veredeln sollte, und wozu dann überhaupt noch Religion, und wenn diese nicht, wozu überhaupt noch Bildung und Fortschritt der an sich edlen Natur nothwendig sei, dieser Widerspruch bleibt ungelöst, oder wird vielmehr durch die poetische Erfindung und Darstellung verhüllt. Die Antwort wäre, es bedürfe zur Veredlung des Menschen gar keiner Religion, was denn auch in einem andern dramatischen Werke Lessings, in der „Emilia Galotti" so ziemlich klar hervorgehoben wird. Die allgemein menschliche und ideal einheitliche Bedeutung in diesen beiden Werken Lessings und insbesondere im Nathan leuchtet nun zwar deut-

lich hervor, und über ihren hohen poetischen Werth kann kein Zweifel bestehen. Es ist eine tiefe Wahrheit in der Voraussetzung, daß alle wahre Religion sich innerlich bestätigen, und in der Frucht des Lebens aussprechen müssen; es ist eine eigentliche christliche Wahrheit damit ausgesprochen. Aber auch die Einseitigkeit derselben leuchtet ein. Wenn die christliche Offenbarung im höchsten Sinne subjektiv menschlich seyn muß, sobald ihre höchste Einheit, die Einheit göttlicher und menschlicher Natur in der Person des Erlösers erkannt ist, so ist sie gerade darum auch eben so objektiv als sie subjektiv ist, und die Ausschließung der einen dieser beiden Naturen muß nothwendig auch zur Mißkennung der andern führen. Das ist aber der Grundwiderspruch der historischen Entwicklung der rein menschlichen, poetischen und philosophischen Bildung im Christenthum, daß in erster Folge der natürlichen Entwicklung das subjektive und in zweiter das objektive Element des christlichen Bildungsprinzipes allzu sehr in den Hintergrund gestellt wurde.

§. 193. Göthe. Faust, Egmont, Götz, Tasso und Iphigenie.

Auf dem von Lessing zuerst betretenen Wege schritt die poetische Entwicklung in Deutschland vorwärts. Was Lessing im Verhältnisse zur objektiven Offenbarung zeigen wollte, das hat Göthe in seinem „Faust" zur tiefsten Frage der Subjektivität im Verhältniß zur ganzen Objektivität der natürlichen und übernatürlichen Wirklichkeit zugleich gemacht.

Die Entscheidung bleibt im Nathan noch immer eine äußerliche und objektive. Die Religion in ihrer subjektivsten Seite muß aber nothwendig auch eine rein subjektive Wirklichkeit und Kraft besitzen. Sie muß sich mit innerlicher unverkennbarer Gewalt offenbaren. Sie muß die göttliche Macht im Menschen werden, die ihn der Außenwelt gegenüber zum König und Herrn der Welt, zum Gott der Erde macht. Wird der Mensch durch die Religion von den Banden des Gesetzes der Nothwendigkeit entbunden und in das Reich Gottes, in das Reich der Gnade und Freiheit eingeführt, so muß er seine Freiheit über die Natur in der Wirklich-

keit bestätigt finden, sonst ist er nicht übernatürlichen, sondern nur natürlichen Beziehungen angehörig. Natur oder Gnade, Nothwendigkeit oder Freiheit, das ist die letzte Frage. Auch das Christenthum hat die letzte Frage des Lebens auf diese Spitze gestellt. Schon das Buch Job untersucht diese höchste Frage des menschlichen Lebens; aber im alten Bunde war keine Antwort. Dagegen die christliche Offenbarung bejaht diese Forderung des Menschengeistes. Sie versichert: der Mensch ist frei; sein Gehorsam gegen Gott ist freie Liebe; er ist nicht Knecht, sondern Freund Gottes; er hat die Macht, alles zu vollbringen, und selbst Berge zu versetzen, wenn er die Kraft des Glaubens besitzt.

Was aber die christliche Offenbarung im höchsten Sinne der subjektiven und objektiven Vereinigung des Menschen mit Gott verheißt, das ist hier von dem Menschengeiste in kecker Eigenwilligkeit ohne die objektive Religion gefordert. Die prinzipielle Wahrheit des Christenthums ist von der einen Seite in ihrer letzten Tiefe genommen, aber in sich selbst umgekehrt und zur Negation des eigenen einheitlichen Prinzips gemacht. Die Religion ist nicht mehr Religion, sondern unmittelbare Menschenvergötterung; der Mensch will nicht Gott ähnlich werden, sondern an sich und von Natur aus Gott gleich seyn. Daher der tiefe Widerspruch des Eigenwillens mit der Freiheit.

Der von der Natur frei werden Wollende will in der Natur frei seyn, und übergibt sich nothwendig einem bösen Prinzip, das alle Erhebung über die Natur unter die ursprünglich noch freie Naturanlage durch Zweifel, Spott und gemeinen Unglauben zuerst an Gott, dann an den Menschen, dann an sich selbst hinabzieht. Das böse Prinzip des Lebens tritt als verkörperte Wirklichkeit vor den übermüthig Strebenden hin, und betrügt ihn durch sein eigenes grundloses Streben, das durch die Unfreiheit des ungezogenen Dranges die Freiheit erringen will, bis der nach absoluter Freiheit ringende Mensch in den Banden der Naturnothwendigkeit, in den Banden der Unfreiheit einer vollen Kraftlosigkeit des ehemals übermüthigen Willens sich gefangen

steht. Der Mensch, der Alles will aus sich selbst, gelangt nothwendig zur gänzlichen Unmacht alles selbstständigen Wollens.

In diesem tiefen Widerspruch der Natur und Freiheit ringt Göthes Faust; ein Bild der höchsten subjektiven Verlassenheit der menschlichen Natur. Alles Ringen mit dem eigenen Geist stellt sich auf diesem Boden als eine reine Kreisbewegung dar, ist ein Luftsprung, durch den der Mensch nie über die Erde und noch weniger über sich selbst hinauskommt. Nun würde aber der Mensch nicht ringen mit seinen eigenen Kräften, wenn er nicht über sie hinaus wollte. Also will er nothwendig ein Anderes als sich. Das Mittel seines Strebens kann nicht auch sein Ziel seyn. Er will aus der Natur hinaus und zu Gott, aus der Nothwendigkeit zur Freiheit. Aber um sich wahrhaft von jeder Noth frei zu wissen, will er die Macht, über die Noth zu gebieten. Frei ist nur der Herr. Da ich die Natur nicht ablegen kann, so bin ich nur dann frei von ihr, wenn sie meinem Willen unterthänig geworden ist.

Die Macht will Faust, aber nicht auf dem Wege des Gehorsams gegen den Willen, der die Natur in ihren höchsten Potenzen beherrscht, sondern unmittelbar und aus sich selbst. Darum tritt nun das böse Prinzip als Mephistopheles, als höhnender Geist der menschlichen Ohnmacht hinzu, der ihm alle Künste des Betruges, wodurch der Mensch Zeit und Raum und die irdischen Gesetze überwunden zu haben scheint, vormacht, um ihn gerade mit dieser Täuschung, mit dem Blendwerk der Macht, die doch nur Unmacht ist, von dem Ringen nach wahrer Freiheit abzuhalten. Drum weist er ihn auf den Besitz, auf den Genuß hin. Durch Künste soll die Kraft, durch Vergessenheit des Zweifels im Genuß die Erkenntniß übertäubt werden, und Faust, ein Bild der falschen Subjektivität, die aus reicher natürlicher Ausstattung einem höhern Leben entgegenstrebte, und dieses in der Eigenwilligkeit und Unwilligkeit des ohne objektive Leitung einseitigen Strebens verlor, geht in diesem Blendwerk unter.

Dem Aberwitz der Gedankenlosigkeit und gemeinen Gewohnheit in dem gänzlichen Vergessen aller höhern verständigen

Besinnung, wie sie in Auerbachs Keller ihm entgegentritt, widerstrebt er; eben so ekelt ihn der Aberwitz der menschlichen Phantasie in dem wahnsinnigen Spuck der Hexenküche an; aber der Gewalt des sinnlichen Zuges, der mit dem seelischen Drange der Natur sich verbunden hat, vermag er nicht zu widerstehen.

Hier treten nun die zwei Elemente des geistigen Lebens mit einander in Kampf. Gretchen, das unschuldige Opfer der seelischen Neigung, gibt sich diesem Zuge hin in weiblicher Schwäche, aber sie findet im Glauben, der eben dieser weiblichen Hingebung näher liegt, die innerste Stimme des Guten wieder, und hat sich, von ihr ermahnt, vom weiblichen Verlangen zum starken Glauben ermannt. Aus der Schuld blickt die Versöhnung hervor durch die doppelte Sühnung. Faust aber, den Mephistopheles nie zur Besinnung kommen läßt, (und welcher Mensch mit so reichen Kräften ausgerüstet und mit diesem geistigen Streben nach Wahrheit, kommt, wenn er einmal der bösen Gewalt des Hohnes und der Verneinung Macht über sich eingeräumt hat, so leicht wieder zur Besinnung?) Faust, der sich über das arme Gretchen so erhaben fühlende Faust, wird zum schwachen, willenlosen Kinde. So haben die entgegengesetzten Anfangspunkte in diesem Widerstreit der Kräfte zum entgegengesetzten Ende geführt.

Mit Recht siegt endlich das böse Prinzip. Ein Mann, der in dieser Lage sich nicht besinnt, über den hat das Böse eine kaum mehr zu zerreißende Macht gewonnen. Die Freiheit ist gänzlich in Erschlaffung des Willens verloren gegangen, die unentschiedene Natur ist zur schuldbeladenen, die seelische Anlage zum bösen Zwange geworden, der jeden Aufschwung des Geistes mit schwerer Kette an den Boden, an die Noth und Sünde fesselt. So endet der Faust. Sein Leben ist das Leben der Zeit, die sich selbst überlassen, dem Prinzip der Negation verfallen ist. Mephisto ist der religiöse Kritizismus in seiner rein negativen Tendenz. Machtlos selbst zu bauen, kann er nur vernichten, und haßt in der Vernichtung sich selbst, eben weil sein Werk doch nie ganz zu Stande kommt, und gerade wenn er auf der höchsten Spitze seines negativen Triumphes angekommen ist, sich die höhere

Kraft des positiven Lebens um so mächtiger offenbart. Unter den Täuschungen des negativ bösen Prinzips gehen die natürlichen Anlagen des Menschen, die im Faust sich darstellen, nach und nach zu Grunde. So lange hier nicht das Bewußtseyn der Negation eintritt, so lange noch eine Naturnothwendigkeit vorhanden ist, in der das subjektive Streben noch mit sich selbst zu thun hat, mit Ausbildung seiner Kräfte sich beschäftigt, tritt dieses Prinzip des Bösen noch nicht als wirklich lebendige, äußere Kraft hervor. Gut und Bös ist noch unentschieden in der Natur. Wenn aber die subjektiven Kräfte an der Grenze ihres Strebens angekommen sind, dann tritt der Gegensatz entschieden hervor. Entweder müssen sie dann, zum Gefühl ihrer Macht und Unmacht gelangt, zur objektiven Wahrheit zurückkehren, ohne deswegen ihre bisherigen Errungenschaften aufgeben zu müssen, oder sie müssen sich mit Wissen und Willen gegen alles Bestehende wenden. Noch theilt sich Licht und Finsterniß in das menschliche Streben; an jenem Punkte aber tritt das Böse persönlich dem natürlichen Streben entgegen.

Dreimal hat dieses Prinzip der Negation bereits an der Pforte der natürlichen Kräfte gepocht, in Wissenschaft, Religion und Staatsleben hat der Mensch dem negirenden Prinzip die Thüre geöffnet; aber noch immer ist der Contrakt kein mit Bewußtseyn eingegangener. Noch war immer ein Lichtschimmer der wahren Freiheit als Möglichkeit obschwebend. Wenn nun aber alle Kreise des Lebens in diesem Kampfe von Subjektivität und Objektivität durchlaufen sind, und einerseits die Objektivität in falscher Einseitigkeit, andererseits die Subjektivität in falscher Einseitigkeit bis zu dem bewußten Streben vorgedrungen sind, alles innerlich Positive mit Willen von sich abzuweisen und zu verfolgen, dann ist die nothwendige Folge, Vernichtung der wahren Kraft und Freiheit, und Ohnmacht und Noth treten von beiden Seiten an die Stelle der wahren Befreiung. Dieser mögliche doppelte Ausgang der Zuwendung zu einer rettenden Objektivität oder der Abwendung von aller positiven Kraft scheint dem Dichter des Faust auch vorgeschwebt zu haben. Wie er aber den doppelten Sinn

der Negation, welche das subjektiv Wahre durch falsche Objektivität, oder das objektiv Wahre durch falsche Subjektivität negiren kann, nicht erkannte, so war ihm auch die Hilfe aus dieser Ohnmacht nicht kund geworden.

Der zweite Theil des Faust ist ein vergeblicher Versuch, jenes im ersten Theil geschlungene Band wieder zu lösen. Wenn daher der Dichter am Ende den Knoten unwillig zerhaut, so täuscht er vielleicht sich selbst und diejenigen, die nicht scharf genug aufgeschaut, den Unterrichteten aber gewiß nicht. Vergebens schleppt er den Faust durch alle Regionen der Mythologie, der Kunst und der Geschichte hindurch, vergebens beschwört er die Nebelgestalten seines Homunkulus und des mit Helena erzeugten Feenkindes herbei, vergebens paart er Griechenland und Deutschland auf die widerwärtigste Weise; die Lösung der ersten Frage erscheint nicht auf solche Beschwörungen. Wer den ersten Theil richtig gefaßt, der wird in diesen Bildern, die der Dichter gewaltsam herbeizieht, nur Versuche des Mephistopheles erkennen müssen, um den Faust im äußern Blendwerk zu umgaukeln, und ihm nicht Zeit zu lassen, zur Besinnung zu kommen. Auch der Homunkulus kann nur als Irrlicht erscheinen; und die Vermählung des deutschen Doktors mit der griechischen Schönheit ist eine offenbare Täuschung, die der Dichter nimmermehr hätte benützen sollen, sich und die Leute zu überreden, der daraus entspringende Flattergeist sei ein liebenswürdiger und guter Genius. Endlich endet die ganze Scenerie mit einer Culturgeschichte, die aufs allerwenigste höchst prosaisch ist, außerdem aber blos den alterschwachen und tyrannischen Eigensinn des alten, vielgenarrten Doktors und seine allerhöchste Untauglichkeit für ein seliges Leben der Liebe, der Begeisterung und des hohen geistigen Sehnens weit eher beweist, als sie die seltsame Scene des Diebstahls seiner Seele durch allerliebste, leckerhafte Engelgestalten rechtfertigt.

Göthe hat damit wohl sein eigenes Leben geschildert; aber durch beide leider allzu sehr den Beweis geliefert, daß dieser von ihm vorgezeichnete Weg nicht zur Beseligung, Erhebung und Befreiung des Geistes führe. Welch eine Kraft erscheint noch im

ersten Theil des Faust, und welcher Abstand davon im zweiten! Die erdhafte Kraft hat den Sieg errungen; das Philisterthum darf sich breit machen; die gänzliche Umkehr alles ersten hochherzigen Strebens ist sichtbar geworden. Um nicht an der eigenen Kraft zu verzweifeln, ist nicht die Befreiung, sondern nur die Selbsttäuschung an die Stelle getreten, und wie jede einseitig sich ausbildende subjektive Kraft hat auch diese von der Ungenügenheit des eigenen Strebens in der Umkehr in ihr eigenes Gegentheil Zeugniß gegeben.

Göthe ist eine ganze Generation in einer einzigen Person. In ihm hat sich das Leben der einzelnen Entwicklungsstufen der menschlichen Kräfte in ihrer einfachen Abfolge vereinigt. Er ist der Dichter seiner selbst, und in sich seiner Zeit, und in seiner Zeit der Dichter aller Zeiten in ihrer natürlichen, sich selbst überlassenen Entwicklung. Göthe ist daher auch der Mittelpunkt der neuern deutschen Poesie. In ihm laufen alle einzelnen Richtungen dieser Zeitentwicklung in ihrem einfachen poetischen Ausdruck zusammen. Er hat im Faust die höchste Frage der Zeit berührt und sie in ihrer höchsten Tiefe aufgegriffen. Was auch seitdem auf demselben Gebiete gebildet worden ist, kann nur als Nebentrieb aus dem ersten Grundstocke der Faustliteratur und der ganzen neuern Sehnsuchts- und Verzweiflungspoesie angesehen werden. Man konnte die eine oder andere Richtung der doppelten Lebenskraft, die im Faust sich offenbart, die der Phantasie oder des Gedankens in einseitiger Ausführung weiter bilden, aber der allgemein menschliche Grund, auf den Göthe gebaut, wurde darum nicht erweitert oder geändert. Das Eine hat Byron, das Andere Lenau gethan, aber eigentlich Neues, was nicht schon Göthes Faust im Keime enthält, haben sie nicht hervorgebracht.

In Göthes Faust sind die beiden geistigen und seelischen Richtungen des menschlichen Lebens, die zur wahren Freiheit zusammenwirken müssen in ihrer allgemeinsten Bedeutung auf das letzte Ziel alles menschlichen Strebens zurückgeführt. Philosophie und Poesie, oder Phantasie und Denkthätigkeit sind in ihrer natürlichen Gewalt im Faust bis zu ihrem tiefsten Grunde

aufgeregt. Das m ä n n l i c h e und w e i b l i c h e Element des seelischen Lebens stehen abermals in Faust und Gretchen sich gegenüber. Beide aber sind zugleich wieder als Phantasie und Denkkraft im Faust selbst enthalten. Die Phantasie ist das weibliche, der Gedanke das männliche Element. Mit beiden aber kommt es darum nicht zur freien That, weil sie nicht aus ihrem Naturzustande heraustreten. Sie identificiren sich mit dem seelischen Drange und kommen darum nicht zur geistigen Einheit. Es ist der D u a l i s m u s der c a r t e s i s c h e n Philosophie, der auch hier die falsche Identität an die Stelle der wahren Conjunktion und Auflösung des Gegensatzes in der relativen Dreizahl treten ließ. Freiheit und Natur widerstreben sich im Faust als Nothwendigkeit und Willkühr, aber sie finden sich nicht in der freien Liebe. Die erstere ist Naturgut, seelisches Leben, die letztere geistige, aber subjektiv und individuell geistige Kraft. Würden sich beide unterscheiden, so könnten sie sich auch wieder vereinen. Allein das Gesetz der Hypothese, oder der nothwendigen Verbindung läßt es nicht zu dieser Erkenntniß des Unterschiedes kommen. Das erste Gesetz der mittelalterlichen Bildung war blind für den nothwendigen Zusammenhang, das zweite der hypothetischen Nothwendigkeit ist blind für den Unterschied und darum für die wirklich freie Einheit. Der Dualismus kann nur im dritten Gesetz des Denkens, welches zugleich Gesetz des Lebens ist, in der mittelbaren, abhängigen Verbindung zur wirklichen Einheit kommen.

Dieser Dualismus, der in der ganzen neuern Bildung überall hervortritt, erzeugt nun in der Poesie Göthes neben dem Faust noch eine weitere Gestaltung dieses dualistischen Lebens in seiner Verwechslung des geistigen Gegensatzes, der in der Dreizahl sich einen sollte, mit dem seelischen, der in der Zweizahl seine Unfreiheit und Unselbstständigkeit besitzt. Wie im Faust das innere Leben mit der ganzen, gewissermaßen symbolisch gehaltenen Aeußerlichkeit zusammentritt, sind dem Dichter noch zwei Wege übrig, diesen Dualismus in seiner bloßen symbolischen Innerlichkeit mit einfachen i d e a l e n Gestalten oder mit der ä u ß e r n G e s c h i c h t e in, dem innern Ausgangspunkte ähnlichen Entwicklungs-

stufen zusammentreten zu lassen. Das Erste thut er in der „Iphigenie“ und im „Torquato Tasso,“ das Letztere wählte er im „Egmont“ und im „Götz von Berlichingen.“ Mit diesen vier Dramen ist die im Faust liegende natürliche Gliederung des Lebens beschlossen.

Im Egmont sehen wir einen phantasiereichen, poetischen Charakter mit einem von ihm unbegriffenen entgegengesetzten Leben zusammentreten, dem er nothwendig zum Opfer fallen muß. Er glaubt nicht an das Leben und dieses nicht an ihn. Nur die Jugend, die Schwärmerei des männlichen und weiblichen Gefühlsleben schließt Freundschaft mit ihm. Das übrige Leben der bürgerlichen Wirklichkeit bewundert ihn oder verläugnet ihn, aber kennt ihn nicht. Der letzte Gegensatz aber haßt ihn oder verachtet ihn, Alba nämlich und Oranien, und mißkennt ihn gleichfalls.

Götz von Berlichingen ist dagegen kein phantasiereicher, sondern ein klarer, ruhiger, besonnener Geist. Aber er steht am Scheidewege der Zeiten. Er verachtet das Alte, ohne die Kraft zu besitzen, eine neue Zeit gestalten zu können. So steht er zwischen den entgegengesetzten Anforderungen in der Mitte, und wird von beiden gezogen, und geht unter, weil er sich keiner von beiden mit wirklicher Ueberzeugung anschließt. Das ist der praktische Dualismus, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Freiheit und Gehorsam unentschlossen in der Mitte stehend. Er ist groß und gut; aber in dieser Stellung gerade dadurch am übelsten berathen. Es ist die männliche Kraft und die weibliche Milde zu einem schönen Charakter vereinigt; aber wodurch er sich erhebt, durch seine leidenschaftslose, alles erwägende Ruhe, durch das fällt er dem Leben gegenüber ins Verderben, ohne doch den innern Adel des Geistes zu verlieren. So erscheint die faustische Subjektivität zwar auch noch in ihrer Unentschiedenheit und subjektiven Verlassenheit; aber doch dem äußern Leben gegenüber im Vorzug und in ihrer innern Herrlichkeit und Wahrheit. Der Religion gegenüber ist aber das Verhältniß ein anderes.

Neben dieser geschichtlichen Rechtfertigung der Subjekti-

vität erscheint im Tasso und in der Iphigenie noch eine zweite Bewegung des natürlich zweifelhaften Strebens. Die Aktivität und Passivität treten sich in ihren einfachen, seelischen Verhältnissen einander gegenüber. Tasso und Antonio in ihrer weiblich fühlenden und männlich besonnenen Weise gerathen in den unausweichlichen Conflikt mit einander. Der Phantasie steht die Besonnenheit gegenüber. Keine will nachgeben, und in dieser Trennung erscheinen beide in dem ungünstigen Lichte der Ohnmacht des einseitigen Strebens, das immer noch eines Andern bedarf, um sich selbst zu verstehen und zu besitzen.

Der Gegensatz von Tasso tritt in der Iphigenie hervor. Ist im Tasso das Weibliche im Manne geschildert, so tritt uns hier das männlich Besonnene in der weiblichen Natur entgegen. Während aber im Tasso das subjektive Leben das erste seyn sollte, dagegen aber mit dem seelischen Leben verwechselt wird, tritt in der Iphigenie die seelische Macht als die vom subjektiven Streben an sich getragene Einheit uns entgegen, und die Verwicklung löst sich in einfacher besonnener Verstandesherrschaft. Wie aber im Tasso die gesuchte Lösung als innerliche Verkennung der seelischen Natur und folglich als Mißstand erscheint, begegnet uns das Gleiche auch in der Iphigenie. Diese besonnene Ueberredungsgabe geht im Grunde doch aus dem seelischen Widerwillen der Iphigenie hervor, und hat keinen wahrhaft tüchtigen Anhaltspunkt. Dieser reine Widerspruch im Tasso, der eigentlich zwischen subjektiven Kräften besteht, sucht überall einen über beiden stehenden Einheitspunkt, und kann in der kalten Ruhe des Einen keineswegs seine Lösung haben.

Beide Lösungen, die der Dichter versucht, lassen den Stachel des Widerspruches zurück, und sind Offenbarungen und Hinweisungen auf ein höheres Prinzip, als der Dichter selbst dabei wollte, wie denn das in wahren Dichterwerken oft, und im Grunde immer der Fall ist, das erst die folgende Zeit den tiefern Geist, der den Dichter ergriffen hatte und ihn beherrschte, ohne von ihm ganz verstanden zu seyn, verstehen lernt, und der Sänger eine höhere Wahrheit offenbart, als er selbst begreifen konnte.

Schon der zweite Theil des Faust läßt eine solche Wahrnehmung machen, daß nämlich der Dichter mehr niedergelegt im ersten Theil, als er bei seiner eigenen Lösung zu erkennen vermochte. Dasselbe begegnete ihm auch bei diesen einzelnen Gliedern der subjektiven Bewegung, die im Faust auf ihrem höchsten Punkt concentrirt erschien.

Wie diese fünf poetisch bedeutenden dramatischen Werke Göthes in einem innern Zusammenhange und nothwendiger ergänzender Beziehung zu einander stehen, so haben sie auch ein äußeres formales Verhältniß zu einander, indem das innerlich historische, subjektiv einheitliche Prinzip des dramatischen Lebens, nämlich der freien Handlung im Faust, den äußern Grund, die historisch genreartige Widerlage aller Handlung im Götz und Egmont, dagegen das mittlere, scheinbar sich selbst genügende, und doch für sich unmöglich bestehen könnende seelisch-allgemeine Leben im Tasso und in der Iphigenie sich abspiegelt. Der geistigen Einheit und der leiblichen Individualität des Lebens steht die seelische Allgemeinheit gegenüber.

§. 194. Schiller.

Die Trilogie der Form, die in der dreifachen Entwicklung der dramatischen Produktionen Göthes sich als nothwendige Aeußerung des auf dieser Stufe ergriffenen Handelns ausgewiesen, hat sich auch äußerlich zu einer einheitlichen Form ausgebildet in Schillers „Wallenstein." Hier hat das Lager als für sich bestehende Grundlage der Geschichte, als leibliche Aeußerlichkeit aller freien und doch in der Aeußerlichkeit erscheinenden Handlung sich hingestellt. Der Lebenszustand erklärt den persönlichen Akt. Die geistigen Kräfte, die in bestimmten zeitlichen Handlungen sich offenbaren, sind von der Aeußerlichkeit der ihnen zu Gebote stehenden Mittel beschränkt. Das Eine wird nur durch ein ihm dienendes Anderes. Wallenstein kann nicht der Feldherr seyn, der im Feldherrnstabe das Scepter Deutschlands faßt, wenn er nicht ein solches Heer besitzt. Aber dieses Heer, was ist es ohne

Haupt, ohne einen persönlich wollenden Geist, der sich an die Spitze stellt, und ihm Zweck und Sinn verleiht? Zwischen diesen beiden Gegensätzen steht dann das völlig innerliche Leben der jugendlichen Schwärmerei, die nicht Leib und nicht Geist ist, die nicht ins Leben gehört, aber eben darum auch nicht für sich lebendig sich offenbaren könnte, wie Max Piccolomini und Thekla es führen.

Das geistige Leben in Wallenstein hat aber noch immer nicht die rechte persönliche Höhe. Es ist die Möglichkeit der Geschichte, aber nicht seine Erfüllung. Wallenstein könnte mit Willen und edler Selbstaufopferung eine neue Zeit über Deutschland heraufführen, oder die alte legitime Ordnung mit der bewußten Einsicht, daß sie das Beste ist, auch wenn sie ihn verderben sollte, unterstützen, und in dieser Selbstaufopferung edel untergehen. Aber der noch nicht gelöste Widerspruch zwischen Autorität und Willkühr, zwischen Objektivität und Subjektivität, ließ es nicht bis zu dieser höhern Darstellung der wahren Freiheit kommen. Indeß steht Wallenstein bereits als Hinweisung auf eine solche mögliche Lösung der großen dramatischen Frage am Ende der deutschen Dramaturgie in ihrer, auf die reine Subjektivität gegründeten Entwicklung. Wir sagen am Ende, weil nach ihm alle dramatischen Versuche weit hinter jener tragischen Höhe Göthes, Lessings und Schillers zurückgeblieben sind. Die große Masse aller übrigen Dramatiker hat die Tiefe des ankämpfenden Bewußtseyns und das hohe Ziel, dem die Geschichte entgegenstrebt, nicht erkannt, und ist nur in die Mittelmäßigkeit und in die Abkehr von dem eigentlichen Fortschritt der dramatischen Poesie immer tiefer und tiefer versunken. Ehe die philosophische Lösung der obschwebenden Frage zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Freiheit und Nothwendigkeit nicht erkannt wird, kann auch von einer Erhebung der deutschen, und überhaupt der gegenwärtigen Dramaturgie zur poetischen Höhe und wahren Originalität keine Rede seyn. Von all diesen vereinzelten Bestrebungen zu reden, kann daher in das Gebiet der Geschichte der wahren Poesie gar nicht gehören, welche nur die Höhepunkte des wesentlichen

Fortschrittes der Idee durch die Entwicklung der Zeiten zu bezeichnen hat.

Von Schiller selbst muß aber zum Verständniß seines poetischen Inhaltes auch noch die „Jungfrau von Orleans“ und die „Maria Stuart“ und in zweiter Abstufe der „Tell“ und „Don Carlos“ mit in Vergleich gezogen werden. In dieser Fünfzahl hat sich auch in ihm wie in Göthe die nothwendige Verhältnißzahl der poetischen Produktivität ausgesprochen.

Im Tell erscheint der Versuch, der in sehr mißlungenen Formen zuerst im „Fiesko“ auftrat, das äußere historische Leben zu einer dramatischen Einheit zu bewältigen. Die Hauptverhältnisse, die in ihrer subjektiven und objektiven Beziehung zusammenwirken müssen, um eine frische fortschreitende Bewegung des Lebens und der Geschichte hervorzurufen, hat der Dichter nun wohl getroffen. Die Tyrannei der auf sich selbst ruhenden Willkühr ruft stets den nothwendigen Gegensatz hervor. Dieser offenbart sich in den subjektiven Kräften der drei Verbündeten vom Rütli, und wird in seinen Uebergängen durch Rudeng, Bertha und den alten Attinghausen bezeichnet. Tell aber steht nun wie ein verlassener Posten neben dieser Schlachtordnung, und wirkt im Grunde auch nur zufällig mit; konnte also gar nicht als dramatischer Mittelpunkt betrachtet werden.

In der Maria Stuart begegnet uns der subjektive Charakter des persönlichen, bewußten Wollens, der wallensteinische Wille in der Elisabeth im Gegensatz mit der seelischen Anmuth eines unbewußten reichen Gemüthslebens in der Maria. Das geistige Leben ist hier gleichfalls in untergeordneter Beziehung, und blos als Diener des weiblichen und seelischen Lebens, der verletzten weiblichen Eitelkeit, und steht also dem seelischen Leben in unschöner Gestalt gegenüber. Der Dualismus zwischen Seelenleben und Geistesleben begegnet uns als ein eben so ungelöster, wie der Dualismus des individuell thätigen und des persönlich einheitlich wirkenden Willens im Tell.

Zwischen beiden, die reine Region des Seelenlebens bezeichnend, stehen der Don Carlos und die Jungfrau von Orleans.

Im erstern geht das anfangs überwiegende seelische Leben in den klug berechneten Zwecken des selbstbewußten Posa unter, und der Held des Stückes wird unter der Hand gewechselt. An eine dramatische Einheit ist also im Carlos nur in sofern zu denken, als man die Macht des Dualismus, der stets mit sich selbst in Widerspruch gerathen muß, als die vom Dichter unbewußt gewollte, oder vielmehr nicht gewollte, sondern nur mit Nothwendigkeit ausgesprochene Einheit betrachten will.

In der Jungfrau von Orleans wird aber das seelische Leben geradezu in seiner Uebermacht über die Freiheit des persönlichen Willens, welcher freilich mit dem individuellen Begehren identificirt wird, geschildert. Diese Darstellung hat eine innere, lebenstiefe Einheit; ist ein hoher Griff in das Bewußtseyn der Geschichte, die stets das Aufgeben des Individuellen im Allgemeinen zum Gesetze des Lebens macht; und ist zugleich die poetisch ausgesprochene prophetische Hinweisung auf eine höhere Freiheit, in der der Mensch nicht im dunkeln seelischen Drange zum Handeln genöthigt wird, sondern in freier Kraft das vollbringen soll, wozu die natürliche Anlage in seine Seele gelegt ist, und die äußere Veranlassung ihm objektiv mahnend entgegentritt, so daß individuelle Willkühr und allgemeine Anlage in der persönlichen Freiheit, seelische und subjektive Kräfte in derselben Einheit des Willens, und die wahre Freiheit dieses einheitlichen Willens in seinem zugleich subjektiven und objektiven Verhältnisse erscheint.

Das Drama in dieser höhern Einheit der Gewinnung seiner selbst in dem Aufgeben seiner selbst, der Erhebung des Geistes durch die Seele, und der Erbauung der Seele durch den Geist, indem beide in einer höhern Bestimmung sich finden, dieses höchste Verständniß des innern Zusammenhanges der natürlichen und übernatürlichen Bestimmung des Menschen, das in der Geschichte sich offenbaren muß, ist einer spätern Zeit vorbehalten, die einen tiefern Blick in die wahre Einheit des christlichen Glaubens und Hoffens gethan, und die höchste Einheit der göttlichen und menschlichen Natur in der Person des Erlösers durch den stets lehrenden heiligen Geist innerlich verstehen gelernt hat. Die Entwicklung

der zweiten Periode der dramatischen Poesie im Christenthum ist mit Schiller zu Ende. Wie jede andere historische Entwicklung hat sie in ihren nothwendigen Stufen sich verlaufen, und alle Gesetze der geschichtlichen Bewegung erfüllt. So wenig diese Gesetze mißkannt werden können, sobald man ihren logischen Zusammenhang einmal eingesehen, so wenig kann diese Hindeutung auf ihren nothwendigen Schlußpunkt unerfüllt bleiben.

2. Die neuere deutsche Lyrik.

§. 195. Allgemeine Grundlage der neuern deutschen Lyrik.

Durch die Trilogie der dramatischen Poesie in Lessing, Göthe und Schiller ist der Idealismus der deutschen Poesie in seinem Gegensatz mit dem englischen Realismus erschöpft. In diesem einfachen Gegensatz konnte aber die Entwicklung der neuern Poesie nicht stehen bleiben. Wie die ganze Bewegung der neuern Zeit eine synthetische war, die alle Widersprüche durch eine hypothetische Einheit auszugleichen suchte, so mußte nicht blos die Philosophie, sondern auch die Poesie in diesen Fortschritt der Steigerung ihres Inhalts durch die Synthese eingehen.

Philosophischer Weise bezeichnet Kant die Synthese des ihm vorausgehenden deutschen Idealismus und englischen Realismus. Er hat die Bahn zu dem nach ihm durch Fichte, Schelling und Hegel ausgebildeten Absolutismus gebrochen. Er hat die Verbindung von Subjektivität und Objektivität zuerst in der Form der reinen Nothwendigkeit, und der logischen Copula ausgesprochen. Die englische Philosophie bestand auf dem objektiven, die deutsche auf dem subjektiven Erkenntnißgrunde. Kant stellte beide als Subjektivität und Prädikat zusammen, und vereinigte sie durch die Copula. Diese Copulation der beiden Gegensätze führte sofort zur absoluten Identification, in welcher Fichte die Subjektivität oder absolute Apriorität behauptet, dagegen Schelling einen absoluten Realismus lehrte, und Hegel beide in der absoluten Copula des Begriffs mit einander vereinigte. Dieselbe Erscheinung, nur in anderer Form, hat sich auch im Gebiete der Poesie geoffenbart.

Wie in Kant die früher zwischen England und Deutschland getheilte philosophische Bewegung ganz nach Deutschland sich übersiedelte und in ihren spekulativen Höhepunkten blos in Deutschland sich ausbildete, so zog sich auch in der Vereinigung der vorausgehenden Gegensätze die poetische Entwicklung in der Höhe ihrer Bildung nach Deutschland herüber.

Die Einheit des Realismus und Idealismus auf dem Gebiete der Poesie konnte sich aber nicht mehr in der dramatischen Form aussprechen; denn in dieser würde eine solche Einheit zugleich die vollständige Einheit von Subjektivität und Objektivität, von Natur und Gnade in der Freiheit zu ihrer Bildung vorausgesetzt haben, und die Poesie müßte sich über das noch keineswegs vollständig ausgesprochene Element der Subjektivität hinüberschwingen. Aber auch in jener höhern Einheit dürfte dann die Objektivität in der Ausgleichung, wie sie in Griechenland zwischen Persönlichkeit und Schicksal in sofern stattfindet, als im Epos der Held in seiner Naturanlage mit dem Schicksal identisch geworden ist, in der Identification oder wenigstens ist der vollständigen Wechselwirkung der natürlichen und übernatürlichen Freiheit in der Geschichte als Epos sich aussprechen, so daß die letzte Entwicklung der Poesie eine überwiegend epische seyn wird und muß. Zwischen beiden aber, der dramatischen der vergangenen Zeit und der hoffentlich epischen der Zukunft liegt die lyrische Poesie der deutschen Bildung in der Mitte.

Im lyrischen Gefühl ist die subjektive Einheit des Realismus und Idealismus in unmittelbar einheitlicher Form ausgesprochen. Das lyrische Gefühl ist in seinem Anfangspunkte subjektiv, und ideal dagegen in seiner Offenbarung nothwendig zugleich real und objektiv, oder wenigstens prädicativ. Was der Dichter empfindet und als innerste augenblickliche Empfindung ausspricht, ist seine subjektiv höchste Wahrheit, ist die so zu sagen absolute Einheit der innern und äußern Welt. Diese lyrische Bewegung muß aber nothwendig an der subjektiven Unabhängigkeit der neuern Bildung theilnehmen, ja sie muß der wesentliche Aus-

druck dieser Subjektivität, welche Wahrheit und Objektivität in sich, in dem eigenen Gefühle allein finden und besitzen will, selber seyn.

Dieser Subjektivität steht daher nicht der Glaube und seine Wahrheit, sondern nur die Wahrheit der Sehnsucht zu Gebote. Es ist die Bewegung der ringenden Hoffnung, die in ihren tiefsten Beziehungen zum Leben als Sehnsucht, Schmerz und Klage sich ausspricht. Sie muß sich mit Wort und Bild eine eigene innere Welt gestalten, die sie entweder mit formaler Freude an der Schönheit der Form oder mit innerer Freude an der subjektiven Gewißheit des Inhalts auferbaut, oder endlich beim tiefern Blicke in das dennoch Unerquickliche aller blos subjektiven Gebilde im Schmerz ihrer Verlassenheit zertrümmert, und die zertrümmerte Hoffnung mit unerschöpflichem Jammer beklagt. So entstehen für diese Poesie, wie für die neuere Philosophie drei wesentliche Grundformen, in denen die deutsche lyrische Poesie sich nothwendig aussprechen mußte.

Die eine Entwicklung ist die mehr idealistische und formale, in der das Wort aus der Freude seiner eigenen Schönheit und Fülle sich ein für sich lockendes und tönendes Reich zu erbauen sucht, um, an der eigenen Wohlgestalt sich erfreuend, des innern Jammers zu vergessen, oder in den Gebilden menschlicher Kunst die Erfüllung der innern Sehnsucht sich vorzuspiegeln. Diese Richtung, die mit dem Wohlklang des Wortes ihr Spiel treibt, kann man am bezeichnendsten den formalen Idealismus nennen.

Dieser Freude am Wort und Klang steht dann die Freude an dem innern subjektiven Reichthum des Geistes gegenüber, der in der unerschöpflichen Bildungkraft der Phantasie sich ergötzt, und eine neuere höhere Welt der Idee aus sich hervorzaubern zu können hofft. Dieser Richtung hat man bereits den Namen der neuromantischen Schule geschöpft, und sie ist damit auch hinlänglich bezeichnet.

Eine dritte Bewegung mußte aber nothwendig zur Erkenntniß der Trüglichkeit dieser subjektiven Gebilde führen, und diese vermeinte Welt in Trümmer schlagen, um an ihren Trümmern den Verfall aller menschlichen und subjektiven Herrlichkeit zu be-

klagen. Es war ein ungeheurer, die tiefsten Beziehungen des menschlichen Lebens durchzuckender Schmerz, der sich in dieser dritten Entwicklungsform aussprechen mußte. Es ist die Weltschmerzpoesie, die man im Gegensatz mit jener ersten, formal idealen, die realideale nennen könnte. Daß diese drei Richtungen, so wie sie innerlich in einem Brennpunkte zusammenhängen, so auch äußerlich sich immer wieder begegnen und wechselseitig sich durchdringen, kann aus ihrem Inhalte schon abgenommen werden. Der Ausgangspunkt der neuern deutschen Lyrik offenbart sich an einer alle Richtungen in eine gemeinschaftliche Höhe zusammenfassende Persönlichkeit. Der Mittelpunkt und Höhepunkt der deutschen Lyrik ist Göthe. In ihm vereinigen sich die vorausgehenden divergirenden Strahlen der deutschen Lyrik, von ihm ausgehend, entwickeln sich die einzelnen wesentlichen Formen derselben in unmittelbarer nächster Abhängigkeit, indem sie in ihm alle bereits vorgebildet liegen, und jede Richtung in seiner Lyrik ihre Stelle bereits vertreten findet. Er hat den ersten Impuls zu den einzelnen Richtungen der deutschen Lyrik gegeben und hat für alle bereits einen schönen, wenn auch weniger entschiedenen Ausdruck gefunden.

Göthe tritt somit an die Stelle von Kant ein, und von ihm ausgehend ist die formal-ideale Schule an die Stelle der Fichteschen Philosophie getreten, die romantische Schule hat sich in der Analogie mit dem Schellingianismus ausgebildet, und zwischen beiden steht die neuere real-ideale Weltschmerzpoesie, die dem Hegelianismus in dem tiefsten Grunde ihrer Bildung entspricht.

§. 196. Die deutsche Lyrik von Göthe.

Blickt man von Göthe aufwärts in die Entwicklung der deutschen Lyrik, so trifft man die aus den vorausgehenden Bildungsstufen überleitenden Stadien, die entweder der Sprache oder des Inhalts nur einseitig sich bemächtigt haben und daher im Grunde beider Elemente der in Göthe zum adäquaten Ausdruck gebrachten

Empfindung nicht mächtig sind. Die doppelte Quelle der deutschen Poesie in dieser nationalen und sprachlichen Beziehung ist einerseits in dem altdeutschen Mystizismus und Romantizismus, andererseits in dem romanischen und mittelst desselben in der classischen Reinheit der Form zu suchen. Somit begegnen sich gleich vom Anfang an zwei verschiedene Strömungen, die lange neben einander sich bewegten, bis Göthe sie in eine richtige und höhere Einheit zu verbinden wußte.

Die deutsche Strömung geht durch Scheffler, genannt Angelus Silesius (1621—1677), durch Tschernigg (1611—1659), Paul Gerhardt (1606—1676) und in vorprotestantischer Bildung durch Spee (1591—1635) bis zur Quelle altdeutscher Mystik zurück, und steht mit Tauler (gest. 1361) in nächster Verwandtschaft, verbindet sich aber in denselben mehr mit der altdeutschen epischen als mit der lyrischen Minnesänger-Poesie, obwohl sie auch mit dieser durch die seelische Bewegung zusammenhängt, und auf ein inneres Verhältniß zu der ältesten christlichen Lyrik, die dem hohen Liede und der Psalmenpoesie entsprossen war, zurückweist. In der entgegengesetzten Bildung geht die mittlere deutsche Liederdichtung durch Uz (1720—1796), Paul Flemming (1609—1640), Haller (1708—1777), Günther (1695—1723), Hoffmanswaldau (1618—1679), Simon Dach (1605—1659), Logau (1604—1655) und Götz (1597—1639) zu der Nachahmung der classischen Poesie zurück, und hat durch diesen Anknüpfungspunkt auf die Sprachen selbst einen wesentlichen Einfluß geübt. Ein Uebergang zu der ältesten classischen Form und der damit im Parallele stehenden formalen Ausbildung der sprachlichen Vollendung und zu der dem deutschen verwandten englischen Bildungsgange war in diesem Fortschritt unausweichlich schon vorgebildet.

So findet sich denn in Stolberg, Klopstock und selbst in Bürger eine Verbindung mit der englischen, in Herder, Lessing, Gleim, Salis und Matthisson die Ausbildung der formalen Entwicklung. Es ist zwar in beiden Beziehungen der lyrischen Empfindung einigermaßen Gewalt angethan worden;

so daß weder auf dem einen, noch auf dem andern Wege die Vollendnng errungen werden konnte. Allein in beiden lag doch auch wieder eine nothwendige Vorbildung, ohne welche die reine lyrische Form sich gleichfalls nicht hätte entwickeln können.

Es ist in Klopstock dem Gedanken durch die fremde Form, die der deutschen Sprache nun einmal nicht entsprechend war, Gewalt angethan worden; so daß keine seiner sogenannten Oden zu einem wahren Inhalte, dem die Form als einfachster Ausdruck sich anschloß, gekommen ist. Allen seinen lyrischen Gedichten mangelt die alle neuere Poesie innerlich tragende Idee des subjektiven Lebens. Es ist eine falsche Objektivität, die es doch nie zum höchsten Ausdruck ihrer selbst bringt, und in dem protestantischen Bewußtseyn gar nicht liegen konnte, und die daher sich immer wieder subjektivirt, ohne doch gleich das innerste subjektive Gefühl zum Inhalt ihrer Darstellung zu machen. Die antike Versform aber klingt durchaus nicht mit dem subjektiven Inhalt zusammen, der Wort und Inhalt unmittelbar mit einander verbinden will, wie das beim Reime geschehen kann.

Stolberg leidet an derselben Schwäche, offenbart aber öfter ein viel tieferes Gefühl, welches nur den umgebenden Sprachpanzer nicht recht zu bewältigen vermag.

Dagegen hat Bürger den Ton des subjektiven Gefühls angeschlagen und die alte Romanzenpoesie einzubürgern gesucht. Ihm fehlte aber vor allem die Erhabenheit des idealen Lebens. Er ist in allen Dingen zu material, sinnlich, und wo er sich darüber erheben will, breit beschreibend, statt wahrhaft fühlend. Das Beste, was er gibt, ist das, was er den altdeutschen Nationalgesängen entlehnte.

Diese, die Nationallieder, wie sie im Volke Eingang fanden, bilden so die wahre Mittelstufe der ältern und neuern Zeit. Von unbekannten Verfassern und zu verschiedenen Zeiten entstanden, geben sie den immer anwachsenden Drang der Subjektivität nach allen Richtungen zu erkennen, leiden aber meistens noch an einer unvermeidlichen Unbeholfenheit der Sprache.

Die Bildung der Sprache ist durch die formale Bildung,

der die obengenannten Vorgänger der letzten Ausbildung der deutschen Lyrik gehuldigt, hinzugekommen, hat aber in diesem eine allzu große Vorliebe zum bloßen Wortklang zur Folge gehabt. In dieser Hinsicht sind besonders Salis und Matthisson ausgezeichnet. Die Sprache ist ihnen so klar und rieselnd, wie ein durchsichtiges Quellwasser, das über blankgewaschene Kieseln hüpft. Es ist die kindliche Freude an der zarten Blumengestalt des Wortes, was diesen beiden Kindern der deutschen Lyrik das tiefere Gefühl meistens unzugänglich machte; welches nur in wenigen nachklingenden, tiefern Tönen hindurchdringt, wie etwa in dem schönen Liede vom Grabe.

Mit diesem sprachlichen Formalismus verband sich dann eine gewisse Leichtigkeit der Form, die an dem tiefern Inhalt verzagend, mehr an die französische Schule der blos angenehmen Darstellung und des rhetorischen Schmuckes sich anschloß, und in dieser Form begegnet uns Wieland, Hagedorn, Gellert, von denen die deutsche Poesie keinen andern Fortschritt gewann, als das Bedürfniß, mit der poetischen Fülle des Inhalts auch eine leichte, ungezwungene Darstellung zu verbinden.

Neben dieser Ausbeugung vom rein poetischen Formalismus zum rhetorischen finden wir aber eine andere zu jenem Realismus des natürlichen Gefühls, der in den Volksliedern sich nur mit wenig sprachlicher Eleganz zu erhalten suchte, in Claudius und Hebel, deren anmuthige und naive Weisen dem kindlichen Spiele mit dem Worte, welches in Matthisson sich geoffenbart, durch rührende Kindlichkeit des Gefühls das Gegengewicht halten, denen aber eben darum auch die tiefere Aufregung der spätern Lyrik nicht zugänglich war.

§. 197. Die deutsche Lyrik mit und nach Göthe.

Die formale, romantische, reale und Uebergangsform zeigt sich in Schiller, Hölderlin, Platen, Novalis, Tieck, Brentano, Heine, Kerner, Lenau, Uhland, Schenkendorf, Chamisso, Eichendorf, Freiligrath und Rückert. Alle jene eben geschilderten einzelnen Richtungen, denen aber die elementare Bildung, der sie angehörten, immer

einen einseitigen Zuschnitt gab, haben sich in Göthe zu einem einfachen Idealrealismus verbunden, in welchem gewissermaßen das seelische Leben übersprungen wurde, und der Dualismus sich in unmittelbare, also dem Absolutismus der neuern Philosophie ähnlich, Berührung von Geist und Leib, ohne das vereinigende Mittelglied der Seele, verwandelte. Diese Unmittelbarkeit der Verbindung der entgegengesetztesten Berührungspunkte ist herrschender Charakter der neuern Zeit in ihrer subjektiven Bildung. In der Philosophie ist diese Unmittelbarkeit Identification von Natur und Freiheit, in der Poesie unmittelbare Erregung des geistigen Lebens im leiblichen und des leiblichen im geistigen. Ein Mückenstich ist hinreichend, das Gefühl der höchsten Verzweiflung an dem Glücke des Lebens überhaupt zu erregen. In dieser, alle Gefühle im tiefsten Grunde aufwühlenden Unmittelbarkeit liegt die Tiefe der neuern deutschen Lyrik. Diese Tiefe hat sich in Göthe nach allen Seiten, aber in dieser Allseitigkeit in weniger entschiedener Weise der einen oder andern überwiegenden Macht des Gefühles ausgesprochen. Von ihm sind daher die oben bezeichneten einzelnen Schulen ausgegangen, deren jede wieder ihre bedeutenden Chorführer gewonnen hat.

Betrachtet man zuerst die formale Schule, die zwar keineswegs die Klage der unerfüllten Sehnsucht vergessen hat, bei der aber doch immer das Wohlgefallen an Ton und Wort, die Schönheit der äußern sprachlichen Form das Uebergewicht behauptet, so finden wir diese untergeordnete Erscheinungen, wie Theodor Körner und ähnliche abgerechnet, vorzüglich durch Schiller, Graf Platen und Hölderlin ausgebildet.

Von diesen dreien hat sich Schiller mehr der durch Matthisson gehegten Lieblichkeit und Biegsamkeit der deutschen Sprache und ihrer klangreichen Form zugewendet. Er liebt es daher, den beschreibenden Romanzenton erklingen zu lassen, und hat nur wenige eigentliche gelungene Lieder uns hinterlassen.

Hölderlin hat sich dagegen den classischen Formen anzunähern gesucht, und hat in dem vergeblichen Streben, nicht blos poetisch, sondern auch in religiöser Ueberzeugung das christliche

deutsche Bewußtseyn in den alten griechischen Formen wieder zu finden, und den Stein erwarmen zu machen, in dem dieses Bild der schönen Menschlichkeit Griechenlands sich ihm darstellte, bis zum unheilbaren Wahnsinn den Geist fortgestachelt. In ihm hat sich indeß ein der deutschen Sprache durch Klopstock vergeblich ersehnter Rythmus geoffenbart, dem es aber noch an einem innern Gesetze gebricht, und der in seiner freien, reimlosen Bewegung den Gang der alten Ode mit neuem Inhalte beseelte, wie dieß in manchen Gedichten Hölderlins, insbesondere in seinem Gesang vom Rhein sich darstellte.

Graf Platen aber steht in formaler Beziehung über beiden. Er hat sich der classischen und deutschen formalen Bildung hingegeben und zugleich die orientalischen Formen der deutschen Poesie anzueignen gesucht, und der Sprache einen Wohlklang zu geben gewußt, der uns schon im Ton des Wortes ein unnennbares höheres Geheimniß vernehmen läßt, und in diesen Wellen des Wortes die Seele mit in höhere nie gesehene Regionen hinüberzieht. Einen hochpoetischen Werth haben insbesondere jene, in der deutschen Sprache durch ihren orientalischen Ursprung begründeten Formen, in denen ein leiser musikalischer, seelisch ergreifender Refrain wie ein Schwan auf den Wellen der harmonisch abrinnenden Strophen erscheint, und von ihnen getragen wird. In diesen Liedern ist ein tiefer Klang, der ein unsichtbares Leben auf seinen Schwingen trägt, unmittelbar an die Glocke des Gemüthes gekommen, und läßt nun nach den Nachtigallenwirbeln wohlklingender Strophen in leise wiederkehrenden Schlägen immer wieder mit denselben Tönen in die innerste Saite des Herzens den verborgensten Grund ihrer Bewegung melodisch verhallend anschlagen. Von Platen haben wir neben seinen lyrischen Gedichten auch noch zwei den aristophanischen nachgebildete Lustspiele, die im Einzelnen das Vortrefflichste sind, was die deutsche Poesie in dieser Form enthält, im Ganzen aber zu sehr auf gelehrter Bildung fußen, als daß sie volksthümlich und allgemein bedeutend erscheinen könnten.

Neben der formalen hat sich fast gleichzeitig die romantische

Schule der deutschen Lyrik ausgebildet, deren Wohlgefallen an der innern Bewegung der Phantasie einen großen Reichthum von poetischen Erfindungen und Gebilden zur Folge gehabt, dem es aber großentheils an der entsprechenden Form gefehlt hat.

Von ihr ist vor allem Novalis, Tieck und Clemens Brentano zu nennen, in welchen die drei möglichen Bildungsformen dieser Richtung am entschiedensten und reichsten sich ausgesprochen haben.

Novalis hat einen gewissen subjektiven Mystizismus zum Träger seiner Phantasie und des in ihm liegenden Reichthums von Bildungen zu machen gesucht. Er nahm daher eine mehr religiöse Richtung, ohne doch in dem mit dem Dogma auch der wahren Objektivität entbehrenden Pietismus des protestantischen Glaubensgefühles einen rechten innerlichen Haltpunkt gewinnen zu können. Die Eintönigkeit dieses Pietismus ist daher einerseits seinen lyrischen Ergüssen geblieben, andererseits ist der Gedanke, zum Symbol strebend, Allegorie und phantastisches Spiel mit allegorisch-symbolischen, unbestimmten Erscheinungen geworden, die weder eine rechte religiöse, noch historische, und darum auch keine poetische Gestalt annehmen wollten.

Tieck hat sich dieser religiösen Tendenz gegenüber an das historisch-seelische Leben gehalten. Ihm waren die Gebilde des Mittelalters aus ihrer objektiv oder subjektiv religiösen Haltung herausgetreten, und er suchte in ihnen blos die natürlichen Erscheinungen des im subjektiven Menschen bildend gegenwärtigen göttlichen Geistes. Er suchte daher blos in sich, was jene mittelalterliche Zeit außer sich besessen und in sich aufzunehmen gesucht hatte. Die Religion sollte als innere Zeugungskraft in dem Menschen sich verkörpern, eben so der Gedanke; und diesen Gebilden schrieb er eine innere unwidersprechliche Wahrhaftigkeit zu. Darin hatte er aber nur in einer Hinsicht recht; in wieferne nämlich jede Wahrheit eben so nothwendig subjektiv als objektiv seyn muß. Wie nun in der schellingschen Philosophie der Urgeist dichtend und trachtend die Natur erzeugte, bis er im Menschen zum Bewußtseyn kommend, nach ihrer natürlichen Zeugung sie

geistiger Weise noch einmal und subjektiv nachzeugen konnte; so glaubte auch Tieck diese zeugende Kraft des Geistes in den Gebilden der Phantasie zu erkennen. Dieser Phantasie fehlte es aber an dem Gesetze, und darum auch an dem eigentlichen Positiven, und es gelang ihr fast nie, in der Beweglichkeit ihrer Natur solide Gestalten hervorzubringen. Die lyrischen Gedichte Tiecks sind daher stets zu formlos, als daß sie eine bleibende Gewalt über uns behalten könnten. Nur einzelne Wenige sind aus diesem Chaos als wohlgegliederte Gestalten hervorgekommen. Das Uebrige ist größtentheils in ungeregelte, vielgliedrige und insektenförmige Gebilde willkührlich und bizarr aus einander gefallen und zu sehr der verständlichen, klaren Harmonie entbehrend, als daß es bleibendes Wohlgefallen erwecken könnte. Es ist der vierte Schöpfungstag, der Versuch der Poesie, lebende Wesen zu schaffen, wie er uns in den oft ganz bizarren Formen der Insektenwelt begegnet, in welcher doch wieder eine Fülle von Farben, Gliedern und Bildungen, wie in keinem andern Reiche, aber noch ohne inneres organisches Axeverhältniß, wie durch Zufall zusammengeworfen, erscheint. Das Gleiche muß man, vielleicht in noch höherem Grade, von seinen dramatischen Versuchen sagen. Sie sind ein Versuch der Phantasie, ohne einen andern Anhaltspunkt als sich selbst, mit der Welt und mit sich selbst Ball zu schlagen. Eine solche Bewegung ist aber nur von einem außerhalb gegebenen, unbeweglichen Punkte aus möglich, der Tieckschen Phantasie fehlt aber dieses που στω, das der alte Mathematiker forderte, und mit diesem höchsten Einheitspunkte fehlt auch das Bestimmende, Ergänzende, die Kraft, das Einzelne zur Totalität zu formen.

Besser als diese poetischen Formen gelang dem Dichter die prosaische Romanform, wo die psychologische Richtung seines Geistes einen reichen Schatz von tiefer Kenntniß der innern Gestaltungsfähigkeit des menschlichen Herzens offenbarte, und die der spätern Bildung zu einer tüchtigen Grundlage einer höhern Auffassung der historischen Bildung des Menschengeschlechts dienen können.

In der Mitte zwischen Tieck und Novalis, und in seinen

letzten lyrischen Ergüssen zum Theil über beiden steht Clemens Brentano. Von Natur aus mit einer unerschöpflich reichen Phantasie begabt, hat er sich leider in seinen frühern Jahren allzu sehr der Ungebundenheit des geistigen Lebens hingegeben, und daher ohne Maß und Beschränkung auch nur selten eine rechte Form gewonnen. Doch zieht ein gewisser religiöser Tiefsinn durch sein Leben, der ihn später, aber freilich zu spät, dem katholischen Glaubenssymbolum zugeführt hat, in dem er nicht mehr die ganze Fülle, das den Theologen seiner und unserer Zeit selbst noch unbekannten tiefen, unerschöpflichen, die höchsten und tiefsten Kräfte des menschlichen Lebens erfüllenden, erhebenden und verklärenden Inhalts kennen lernte. Nur dunkel schwebte diese Tiefe ihm vor, zur vollen Einheit in ihr kam es aber bei ihm nicht, und darum auch nicht zum höchsten Ausdruck derselben. Allein dann wäre er eben auch über den Boden der romantischen Schule hinaus- und in eine neue Epoche eingetreten, die wir noch gar nicht besitzen, sondern erst von der Zukunft zu erwarten haben.

Mit diesen drei Coryphäen der neuromantischen Schule verbindet sich noch eine Reihe minder bedeutender Namen, wie der eines Arnim und Fouqué, deren Werke sich mehr auf dem Gebiete der mittleren Romanliteratur, als dem der eigentlichen rein poetischen Formen bewegen.

In dieser Richtung hat Hoffman seine träumerische Manier einer gänzlich willkührlich bildenden Phantasie geschaffen, die Jean Paul aus ihrer Naturseite an das Licht des ideal-moralischen Lebens gezogen hat. In diesem sittlich-phantastischen Idealismus Jean Pauls wird das menschliche Gefühl zu einer augenblicklich überschwenglichen Rührung hinaufgeschraubt; aber es fehlt ihm die Kraft ohne objektiven Widerhall, das Gefühl auf dieser Höhe zu erhalten. Er täuscht den Menschen mit einer geträumten Herzensgüte, die er in einem blos erkünstelten Zustande, aber nicht wirklich und dauernd besitzt.

Zu dieser Richtung gehören auch die beiden Schlegel, die aber mehr auf dem Wege der Kritik als auf dem der eigenen Produktivität zur Entwicklung derselben beigetragen haben.

In neuerer Zeit haben dann auf dem Gebiete der eigentlichen Lyrik Gustav Pfizer und Otto Runge einzelnes Vortreffliches gebracht, obwohl ein eigentlich mächtiger Fortschritt durch sie nicht eingetreten ist. Sie klingen aber doch schon in jenes Gebiet der Zukunft hinüber, das auch schon Brentano berührte, ohne es erreichen zu können.

Zwischen der romantischen und formalen Schule steht in Aufhebung der in beiden noch waltenden Hoffnung die neuere Weltschmerzlyrik, die mit der letzten Klage mit dem Schrei der Verzweiflung diese Periode der Hoffnung durch ihre Umkehrung in ihr eigenes Gegentheil beschließt.

Auf dem Wege dieser Entwicklung begegnet uns zuerst Heinrich Heine, in welchen die volle, unberechtigte Subjektivität der individuellen Klage zur Allgemeinheit sich zu erheben, und das individuelle Ich zum allgemeinen Leben sich zu erweitern versuchte. Die Zerrissenheit des eigenen Herzens dringt als tiefer Schrei der Zeit, als höchste subjektive Empfindung der Losreißung der Subjektivität von der Objektivität durch seine Lieder hindurch. Ihre Form besteht daher im reinen Gegensatz mit der formalen Bildung in dem möglichst einfachsten und gedrängtesten Ausdruck der Klage. Wenn auch eine reizende Schilderung sich dazwischen drängt, so kann sie in dieser Bildung nur als Gegensatz benützt werden, damit der einfache Klagelaut um so schneidender hervortrete. In dieser einfachen Entgegensetzung ist Heine mächtiger als alle. Darin liegt seine poetische Größe, deren tiefe Abkehrung von der innern Wahrheit der Objektivität in diesen schneidenden Gegensatz sich in seiner Gesinnung, die zum vollen Hohne gegen alles, was positiv heilig und groß ist, ausgebildet hat. Aber bei diesem moralischen Widerspruch macht sich seine natürliche Anlage, die innerste Stimme des tiefern Gefühls, manchmal gewaltsam Luft, und bezeugt mit dem Schrei des Entsetzens gerade das, was der Dichter als Mensch so gerne läugnen möchte.

Die entgegengesetzte Stelle von Heine nimmt Justinus Kerner ein, der im protestantischen Pietismus des subjektiv religiösen Gefühlslebens durch alle seine Gedichte das mit dem Schmerze

des Todes spielende Gefühl einer subjektiven Hoffnung kund gibt. Diese Hoffnung breitet aber als rein subjektive ein tiefes Dunkel über das Menschenleben aus, dem kein objektives Sonnenlicht begegnet, das Tag macht in dem Leben, sondern über den nur ferne hin da ein bleicher Sternenschimmer leuchtet, der nur die Sehnsucht, aber keineswegs die Gewißheit eines andern Lebens erweckt.

Zwischen beiden steht dann Nikolaus Lenau, in welchem die eigentlich Hegelsche Gedankentiefe sich zu verleiblichen sucht, und der gerade durch den Gedanken das subjektive und objektive Gefühl der Verlassenheit zu verbinden strebte. Diese Verbindung konnte sich aber weniger in einfachen lyrischen Ergüssen offenbaren, und mußte daher zu weiter umgreifenden Formen seine Zuflucht nehmen, wie das im Faust desselben sich zeigt. Gerade dadurch ist aber diese Richtung wieder von sich selbst und ihrer eigentlich subjektiven Tiefe abgewichen, und hat sich mehr der Geschichte und der Objektivität zugewendet. Hier aber konnte sie wohl eine höhere Belehrung finden, aber auch noch tiefer in den Abgrund des Zweifels und der Verzweiflung hinabgerissen werden, worin sie, von dem tiefen Sturze betäubt, die einfach ungetrübte Besinnung in dem Kampf der widerstreitenden Erscheinungen gänzlich verlieren konnte.

Wie die einzelnen Dichter dieser verschiedenen Bildungsformen, die alle auf einem gemeinschaftlichen Grunde sich ausgebildet hatten, keineswegs so sehr der Richtung, welcher sie vorherrschend angehören, ausschließlich sich hingaben, daß nicht mancher Widerhall der andern Bewegungen auch in ihnen nachgeklungen wäre, so finden sich nun auch wieder mehrere mittlere Kräfte, die dem Andringen aller dieser verschiedenen Bildungselemente gleichmäßig sich hingebend, in ausweichenden Uebergangsformen die verschiedenen Richtungen der Zeit mit einander zu vereinigen suchten. Zu diesen müssen wir Uhland, Schenkendorf, Chamisso und noch untergeordnetere Dichter, wie Zedlitz, Schwab, Schulze und ähnliche rechnen, in denen sich eine entschiedene Tiefe der Bildung nicht ausgesprochen hat.

In Uhland klingt uns ein mit Schiller versöhnter Göthe an, und wir sehen bald das reine Wohlgefallen an der Form, bald wieder den einfachen göthischen Ausdruck in seinen meistens dem altdeutschen Dichterkreise entlehnten Romanzen auftauchen.

In Schenkendorf hat sich Heine mit der romantischen Poesie versöhnt, und ein patriotischer Hauch die Vereinigung beider Gegensätze vermittelt. Chamisso hat sich gleichfalls dem Zuge der Weltschmerzpoesie hingegeben, aber durch Festhalten des Romanzentones ein Ferment der romantischen Poesie hinzugefügt, und überall eine gewisse epische Breite über das Gefühl vorherrschend werden lassen.

In dieser epischen Richtung liegt aber der Grundzug einer neuen Bewegung, die aus dem lyrischen Elemente der neuern Bildung der Form und dem Inhalte nach wieder herausführt und eine neue Periode der deutschen Poesie, die erst mit einem neuen Aufschwung des höhern Glaubensbewußtseyns, das in der Einheit von Hoffnung und Glaube, von Subjektivität und Objektivität in der erkennenden Liebe ersteht, sich zu einer wirklichen selbstständigen Bildung entfalten kann.

Im Uebergange zu einer solchen neuen Bildung findet sich in noch rein lyrischen Formen Eichendorff, der wahrscheinlich gerade aus diesem Grunde des noch nicht begriffenen Uebergangs zu einer tiefern geistigen Anschauung, weniger Anerkennung gefunden, als er verdient, in dessen lyrischen Gedichten sich eine tiefe und innige, gedankenreiche Umschlingung der drei bezeichneten Perioden erkennen läßt.

Der epische Uebergang ist dagegen bereits von Arndt in seinen, den bewegten Zeiten des deutschen Befreiungskrieges entsprossenen Liedern, betreten worden. Damals aber hatte das Lied eine allzu momentane Bedeutung, als daß es zur rein poetischen Form, zur allgemein menschlichen Tiefe des Gemüths hätte vordringen können. Der Gesang war nicht so fast Ausdruck der wahrhaft lyrischen Empfindung, als der plötzlichen, nicht von innen, sondern von außen herstammenden leidenschaftlichen Aufregung.

Der Form nach dem epischen Elemente sich nähernd, erschei-

nen dagegen die rein beschreibenden Gedichte Freiligraths, denen es in der Regel gänzlich an einfach lyrischer Empfindung mangelt, die aber durch eine reiche Phantasie, eine bewegte, tief und gewaltig tönende Sprache und eine große Gewalt der Vergegenwärtigung zu poetischen Uebergangsformen erwachsen, von höherem aber auch nur sekundären poetischen Werthe.

In ähnlicher Richtung bewegt sich Geibel, der aber einerseits mehr dem romantischen, andererseits aber dem positiv christlichen Lebensgrunde sich nähert.

Dagegen ist Rückert eine ganz selbstständige unabhängige Erscheinung der neuen Poesie. Man kann zwar nicht die volle Tiefe und Einfachheit der lyrischen Empfindung in seinen Gedichten finden. Aber es ist dafür die Freiheit und Tiefe des Gedankens, was sich in seinen Gedichten offenbart, was ihnen manchmal zwar ein gar zu reflektirendes Ansehen gibt, oft aber auch mit originaler Kraft in die Tiefe der Empfindung eindringt, um sie mit bewußter Klarheit darzustellen. Alle seine Gedichte sind mehr die Produkte des Nachdenkens, als der ursprünglichen Bildungskraft der Phantasie. Die Phantasie kann man sagen, ist ihm erst zugewachsen durch seine unbegränzte Empfänglichkeit, mit der sein Geist alle poetischen Erzeugnisse, insbesondere aber die mystischen Bilder des Orients in sich aufgenommen. Man weiß daher nie so recht, ob das mehr ein Wiederhall fremder Stimmen ist, was man bei ihm findet, oder der Klang seines eigenen Herzens. Gerade darin aber hat er der Vielseitigkeit der Empfindung einen reichen Schatz geöffnet, dem durch den Gedanken die höhere Einheit errungen werden kann.

3. Die neuere deutsche epische Poesie.

§. 198. Abschluß der Entwicklung der neuern Poesie durch die Epopoe.

In dieser höhern Einheit, in welcher das subjektive Gefühl in der objektiven Wahrheit wieder einkehrt, ohne doch sich selbst darüber zu verlieren, liegt aber eben die verborgene Quelle einer neuen Entwicklung. Diese Zukunft ist aus dem nothwendigen Gesetze jeder Entwicklung, die alle ihre nothwendigen Formen, in

wie weit sie eine rein menschliche und natürliche ist, erschöpfen muß, im Allgemeinen zum Voraus zu bestimmen. Sie muß ihrem wesentlichen Charakter nach nothwendig episch sich gestalten. Darauf weiset der noch gänzlich ungelöste Gegensatz der altdeutschen und romanischen Epopoe hin; darauf weiset auch der bisherige Fortschritt, der alle Formen in der neuen Dichtkunst zur Ausbildung brachte, bis auf die epische, deutlich hin. Auch ist dieser Schluß durch die letzten Uebergangsformen der neuesten lyrischen Poesie, da, wo diese nicht in Mißkennung ihrer eigenen Bedeutung in politische Leidenschaftlichkeit oder in inhaltslose Nachahmung umgeschlagen hat, hinlänglich als bereits nahe liegend bezeichnet. Die epischen Formen aber, die bisher versucht worden sind, haben nur die Möglichkeit, aber keineswegs die Wirklichkeit derselben in der neuern poetischen Entwicklung geoffenbart.

Wollte man Klopstocks „Messias" als Epos bezeichnen, so müßte man von dem formalen Kriterium einer äußern, und dem idealen einer innern Geschichte größtentheils abstrahiren. Klopstocks Messiade ist eine Reihe von elegischen Gesängen, denen das subjektive Gefühl poetische Bedeutung verliehen hat, aber nicht die objektive höhere Wirklichkeit. Der Messias erscheint keineswegs in dem Lichte einer urgeschichtlichen Heldengestalt, in dem alle divergirenden Strahlen der positiven Geschichte als in ihrem höchsten Einheitspunkte sich verklären. Weder die Vergangenheit wird in ihren großen Gegensätzen des sittlichen und natürlichen Lebens, des Occidents und Orients, des Judenthums und Heidenthums in einen überhistorischen Brennpunkt durch die Messiade zusammengefaßt, noch die Zukunft in diesem Lichte geschaut. Weder das seelisch allgemeine, noch das subjektiv geistige, noch das nationale Leben erscheint als Haltungspunkt der Begebenheit. Die Sentimentalität der subjektiven Betrachtung ersetzt aber keineswegs die natürliche und übernatürliche Objektivität der Geschichte. Eine ächt epische Darstellung des Erlösers war vom rein subjektiven Standpunkte des Protestantismus aus durchaus nicht möglich. Ohne symbolische Glaubenstiefe, ohne objektiven historischen Boden, ohne Einheit und Katholizität, ist ein

Epos in dem Umfang und der Tiefe des Inhalts der Messiade durchaus unausführbar.

Wie es aber bei einseitig protestantischer Anschauung nicht gelang, ein christliches Epos zu dichten, so konnte es nach der bisherigen Entwicklung auch auf katholischer Seite unmöglich gelingen. Man hatte auf dieser Seite des katholischen Lebens durch den Kampf mit dem Protestantismus zu sehr nach außen sich gewendet, als daß man den Reichthum der Objektivität des Glaubens in die natürlichen Kräfte und in die Weltgeschichte hätte eintragen können. Natürliches und übernatürliches Leben standen sich noch zu sehr einander als feindselig gegenüber, als daß die tiefste Erkenntniß ihrer höchsten historischen Einheit aus diesem Kampfe hätte hervorbrechen können.

Was Pyrker in seiner „Tunisias“ und „Rudolphias“ leistete, kann eben so wenig als die klopstockische Messiade auf den Namen einer eigentlichen Epopoe Anspruch machen. Diesen beiden, übrigens gut versificirten Dichtungen gebricht der allgemein menschlich bedeutsame Charakter, und die nationale und welthistorische Wichtigkeit einerseits, und die höhere Idealität, die das Wunder nicht als Maschinerie, sondern als innerlich wesentlich waltendes Gesetz der Geschichte braucht, andererseits zu sehr, als daß aus dieser Inhaltslosigkeit hätte eine Erscheinung hervorgehen können, wie jene, deren tiefe Bedeutung im Laufe dieser Entwicklungen sich in ihrem Verhältniß zu dem höchsten Brennpunkte aller Geschichte und aller natürlichen Entwicklungen des Menschen gezeigt haben.

Zwischen und über beiden steht die merkwürdige Idylle Göthes, „Herrmann und Dorothea.“ Darin hat sich ein tief menschliches Gefühl, die seelische Neigung der Geschlechter in den beiden Hauptpersonen der Erzählung nach ihrer historischen Bedeutung im Verhältnisse zur bleibenden Natur des Menschen und zur Bewegung der Zeiten auf eine sinnige, klare, bedeutende und erschöpfende Weise geoffenbart. Allein das psychologische Verhältniß zweier Liebenden ist nicht der ernste, religiös und geschichtlich bedeutsame Inhalt der Epopoe. Ein solcher Gegenstand kann

nur, als Mittel einer höhern Erscheinung der Geschichte dienend, episch genannt werden, es aber nicht für sich schon seyn. Die Vereinigung zweier Einzelnen ist nicht die Aufgabe und nicht die große mystische Lehre der Geschichte, weder der vergangenen noch der gegenwärtigen.

Nur in der höchsten religiösen Tiefe ist die höchste geschichtliche Einheit zu finden. So lange durch den Gegensatz von Philosophie und Poesie, und beider mit der Religion die menschlichen Kräfte in ihrer Subjektivität der objektiven Religion feindlich gegenüberstehen, oder eine mißverstandene Objektivität die subjektive Entwicklung des Menschen in seiner natürlichen Anlage von sich stößt, ist eine solche höchste Einheit dem Bewußtseyn der Menschen zu fern, als daß sie lebenskräftig wirkend und schaffend und historisch gewaltig in die Bildung der Zeiten, das Wort selbst zum Bilde dieser höchsten Einheit gestaltend, eingreifen könnte.

Der Gedanke muß zu seiner höchsten Einheit sich entfalten; die Phantasie muß in ihm einen neuen Standpunkt erringen; die Geschichte muß in ihren innersten Gesetzen, in ihrem Verhältniß zur Natur und Freiheit, und in dem organischen Fortschritt der Wechselwirkung dieser Gegensätze erkannt seyn, und diese Erkenntniß muß sich in dem höhern Einheitspunkte der Religion befestigt haben, ehe eine solche Erneuerung der natürlichen Bildung eintreten kann, die den Umschwung der bisherigen Entwicklung herbeiführen, und in Folge dessen eine neue Poesie erzeugen muß. Poesie und Philosophie müssen aus den Händen der Religion die Palme des Sieges über die Natur erhalten.

Wann aber dieser Zeitpunkt einer Erweiterung und Erhöhung der Poesie durch die tiefere Erkenntniß der Religion, die objektiv in ihrer letzten Tiefe sich bereits geoffenbart hat, eintreten wird, das wird zunächst von der spekulativen Erkenntniß der Religion in ihrem innersten Verhältniß zur menschlichen Natur abhängen, und von der Empfänglichkeit, mit der die Zeitbildung aus ihrer Verwirrung sich einer solchen Erkenntniß hingeben wird.

Wo dieser poetische Umschwung sich ausbilden wird, welcher Nation, welcher Sprache er anvertraut werden wird, das ist eine

Frage, deren Lösung die Zukunft geben wird, und zu deren Beantwortung die Gegenwart nur einzelne Angaben, die auf eine mögliche Lösung hinweisen, an die Hand gibt.

Von allen Bildungskräften, die mit einer solchen Aufgabe möglicher Weise betraut werden könnten, bleibt nach einer allgemeinen Ueberschau der historischen Entwicklungsstufen aller Nationen nur der slavische, amerikanische und deutsche Boden übrig. Nun hat das amerikanische Leben bisher allzu wenig Tiefe und Nationalität errungen, als daß die nächste Wahrscheinlichkeit dahin gehen sollte, daß dort sich die höchste epische Bildung sich gestalten müsse. Die slavische Bildung muß eine gänzliche Umkehr aller ihrer Verhältnisse erleiden, wenn auf ihr die Erwartung der Zeit beruhen soll. Dagegen scheint die deutsche Sprache und Nationalität allerdings nach ihrer bisherigen Entwicklung geeigenschaftet, einer solchen letzten Bildung der Zeiten, sich zugänglich zu zeigen.

Die deutsche Sprache ist noch keineswegs in ihren Tiefen erschöpft, sondern beginnt erst in der neuesten Zeit, sich auf ihren eigenen Reichthum zu besinnen. Die Nationalität in ihrer philosophischen und poetischen, und im natürlichen Grunde auch innerlich religiösen Richtung, ist in ihren tiefsten Beziehungen zur Lösung jener Fragen berufen, die in ihrem Schooße zuerst geboren wurden. Gerade der allgemeine Zug nach Allseitigkeit, der die deutsche Nation der griechischen so ähnlich macht, und sie oft auf sich selbst vergessen und ihr sonderheitliches Interesse hintan setzen läßt, um das allgemein menschliche zu verfolgen, macht sie geeignet, der höchsten und darum allgemein bedeutsamsten Entwicklung menschlicher Kräfte mit voller Hingebung ihrer Kräfte zu dienen. Ihre Geschichte, die in der Vergangenheit auf eine äußere Einheit hinweist, in der die deutsche Nation das erste christliche Volk, der politische Träger des christlichen Weltreiches gewesen ist, gibt ihr die Anwartschaft auf eine gleiche, aber innerlich einheitliche historische Bedeutung für die Zukunft. Nur muß das deutsche Volk nicht durch seichte Prahler verlockt, ein der allgemeinen und religiösen Einheit widerstrebendes, deutschthümeln-

des Ziel verfolgen, und sich von der höhern Einheit und Bestimmung abwendig machen lassen. Eine so herrliche Aufgabe, wie die von der Bildungsgeschichte der ganzen Vergangenheit dem deutschen Volke, der deutschen Bildung und der deutschen Sprache übertragene, darf nicht durch einseitige Uebereilung und vorschnelles Urtheil zurückgewiesen werden.

Die **deutsche** Muse, welche Klopstock mit der **brittischen** nach einem ehrenvollen Ziele ringend, in den Wettlauf eintreten sah, hat diesen Lauf ehrenvoll bestanden, und mit ihrer großen Nebenbuhlerin ein gleich hohes Ziel in der **dramatischen** Poesie, in der **lyrischen** aber ein höheres errungen. Das höchste Ziel aber wird ihr in der Zukunft werden, wenn sie vor der angewiesenen Laufbahn nicht zurückbebt. Poesie und Philosophie werden von dem höchsten Prinzip des Glaubens und der Offenbarung getragen in gemeinschaftlichem Fluge das Ende der menschlichen Kraft erstreben, und die volle Huldigung der Natur dem göttlichen Befreier in duftender Opferschale ausgießen.

Jedes deutsche Herz muß sich gehoben fühlen, wenn es diesen hohen Beruf bedenkt, der durch das Ganze jedem Einzelnen gesetzt ist. Die Aufgabe selbst ist Ruhm und innere Beseligung, wenn sie recht übernommen wird. Selig, wer ihr seine Kräfte weiht; denn er weiht sie der Liebe des Höchsten, dem heiligen Glauben an ein ewiges Leben, der unsterblichen heiligenden Liebe Gottes und der Menschheit. Gottes Lob und Deutschlands Ehre sei das Losungswort, und Liebe und Treue der Handschlag, an dem der wahre Deutsche, der ächte Mensch und der rechte Christ seine Brüder erkennt.

Inhaltsverzeichniß.

Erste Abtheilung
der Lehre von dem höchsten Einheitspunkte der Künste in der Poesie.

Die wissenschaftliche Entwicklung der Lehre von der Poesie.

Einleitung.

I. Das Verhältniß der Poesie zu den Faktoren des menschlichen Bewußtseyns.

II. Das allgemeine Verhältniß der Poesie zur Entwicklung der Kunst.

1. Verhältnisse des Inhalts.

2. Sonderheitliches Verhältniß der Poesie zur Kunst hinsichtlich ihres formalen Grundes.

Inhaltsverzeichniß.

Erster Theil der Poetik.

A. Die allgemeinen Gesetze der Poesie in dem objektiven Nebeneinander der wesentlichen Formen.

a. Entwicklung der nothwendigen poetischen Formen aus dem Verhältniß der Poesie zur Philosophie.

b. Entwicklung der nothwendigen Formen der Poesie aus dem Verhältnisse zur Kunst.

α. Allgemeine Bestimmung dieses Verhältnisses.

β. Die Anwendung der ästhetischen Gesetze auf die einzelnen Dichtungsarten.

I. Die epische Poesie.

II. Die lyrische Poesie.

III. Die dramatische Poesie.

Inhaltsverzeichniß.

Zweiter Theil der Poetik.

Das historische Gesetz der Entwicklung der Poesie.

A. Allgemeine Voraussetzungen der historischen Entwicklung der Poesie.

B. Nähere Bestimmungen der auf die allgemeine sprachliche Bildung gegründeten geschichtlichen Entwicklung der Poesie.

α. National-historische Ausgangspunkte.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Dritter Theil der Poetik.

Die Einheit des Nebeneinander und Nacheinander oder der Quantität und Qualität in den historisch-wirklichen Entwicklungsformen.

Erster Theil des historischen Theils der Poetik.

Die subjektive Einheit von Quantität und Qualität der poetischen Formen in der griechischen und römischen Poesie.

Einleitung.

Die antike classische Poesie.

I. Die allgemeinen Prinzipien der historischen Entwicklung.

II. Die griechische Poesie.

1. Die allgemeinen Entwicklungsgesetze der griechischen Poesie.

2. Die einzelnen Entwicklungsformen der griechischen Poesie.

A. Die Vorpoesie.

B. Die quantitativ bestimmten Formen der griechischen Poesie.

a. Die epische Poesie.

α. Entwicklung der reinen Epopoe.

Inhaltsverzeichniß.

§. Seite

β. Die gemischte epische Dichtung.

γ. Aeußeres historisches Verhältniß der griechischen Epopoendichtung.

b. Die lyrische Poesie der Griechen.

α. Allgemeine Begründung der lyrischen Poesie in der Entwicklungsgeschichte Griechenlands.

β. Die einzelnen Formen der lyrischen Poesie der Griechen.

αα. Die Uebergangsformen vom Epos zur Lyrik in der elegischen Poesie.

ββ. Die rein lyrische Poesie in Griechenland.

c. Die dramatische Poesie der Griechen.

α. Der Uebergang von der Lyrik zum Drama.

β. Die rein dramatische Poesie.

αα. Allgemeine Entwicklung der dramatischen Poesie.

ββ. Die einzelnen Entwicklungsformen des griechischen Dramas.

1. Die Tragödie.

2. Die Comödie.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

Inhaltsverzeichniß.

§ Seite

A. Die mittelalterliche Dichtkunst.

I. Die romanische Poesie.

1. Allgemeine Grundlage der Entwicklung der romanischen Poesie.

a. Qualitative Grundlage.

b. Quantitative Grundlage.

2. Die einzelnen Entwicklungsstufen der romanischen Poesie.

a. Die epische Poesie.

b. Die romanisch-lyrische Poesie.

c. Die romanisch-dramatische Dichtkunst.

α. Spanisches Drama.

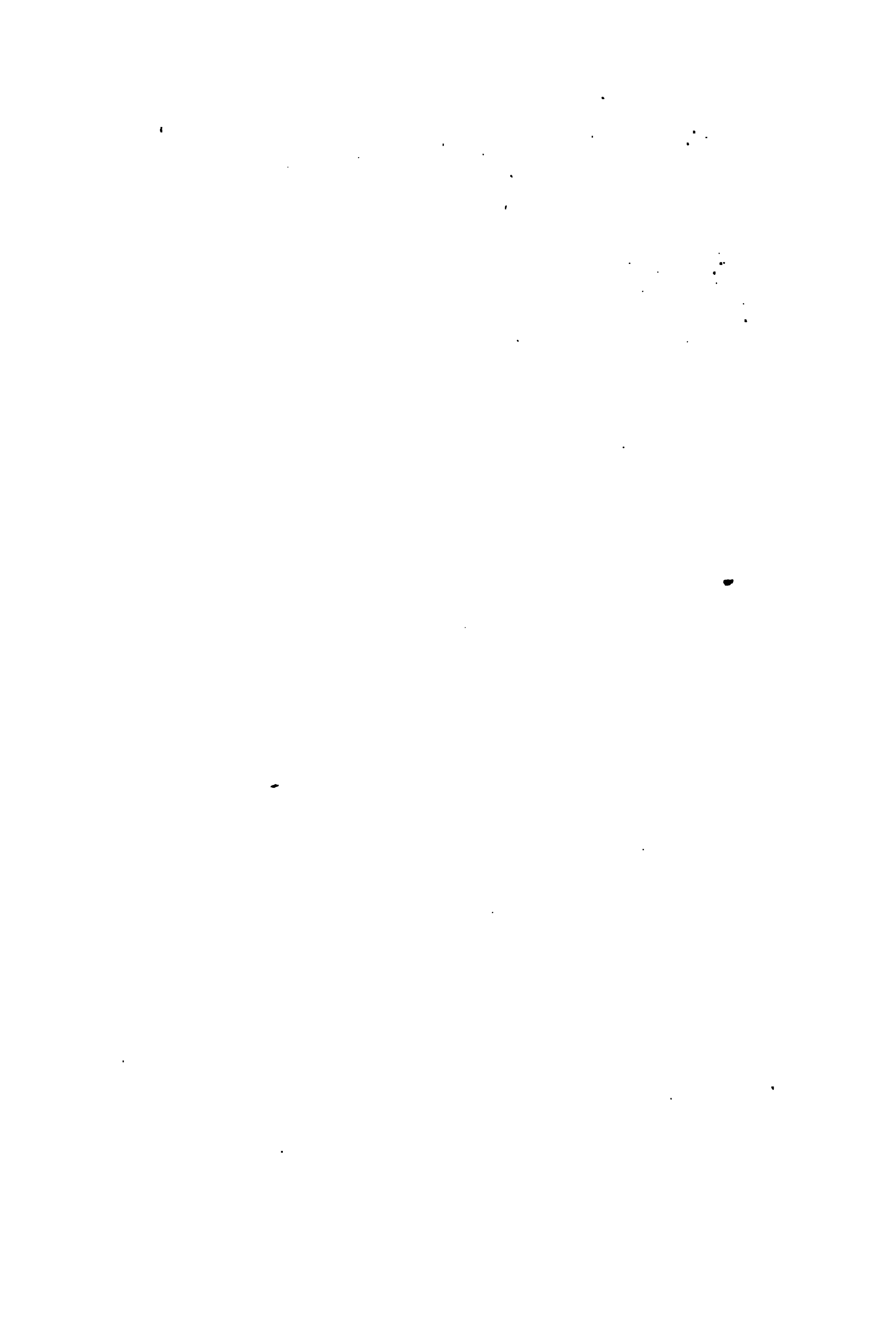
β. Das französische Drama.

γ. Das italienische Drama.

II. Die altdeutsche Poesie.

1. Die altdeutsche Epopoendichtung.

Inhaltsverzeichniß.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02308 7466


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02308 7466


A 3 9015 00391 097 6
University of Michigan – BUHR